KUNST EN SCHOLASTIEK

DOOR

JACQUES MARITAIN



Amsterdam
VAN MUNSTER'S UITGEVERS MAATSCHAPPIJ

1,00

ex libris:

Declercq

KUNST EN SCHOLASTIEK

GEDRUKT BIJ DE N.V. DE ERVEN H. VAN MUNSTER & ZOON - AMSTERDAM

KUNST EN SCHOLASTIEK

DOOR

JACQUES MARITAIN

INLEIDING EN VERTALING VAN

C. A. TERBURG O.P.

MET 24 PLATEN



VAN MUNSTER'S UITGEVERS-MAATSCHAPPIJ - AMSTERDAM

APOLOGIA PRO VITA

„Kunst en Scholastiek" is geschreven in de stellige hoop op de wedergeboorte der metaphysiek : „notre commun espoir", waarin Henri Massis het eerste deel zijner *Jugements* opdraagt aan Jacques Maritain. Er is, ook in Holland, een gezonde basis voor die verwachting : langzaam toch, maar vol beloften, groeit het verlangen naar dieper inzicht : naar de kennis der volle werkelijkheid, naar de bepaling van het wezenlijke der dingen. Aan dit verlangen kan alleen de wijsbegeerte van het Zijn voldoen : want zij geeft de diepste gronden en de meest vaste zekerheid.

Het is slechts de vraag, of ons geslacht nog energie genoeg bezit, zich door middel van het denkend verstand hoog boven de zintuigelijke gegevens op te worstelen, eenvoudiger gezegd : of het nog tot nadenken in staat is. Na-denken toch is *verstandelijk controleeren,* en dit eischt intensieve, strakke inspanning, welke vermoeiender wordt naarmate men hooger stijgt.

* * *

Zoo wil dit boekje niet slechts gelezen, maar vóór alles ernstig overdacht en na-gedacht worden. Alleen onder deze voorwaarde kan ook deze wijsheid der Middeleeuwen een gids voor het leven zijn. Schoolvossen zullen dit toegeven — zonder inzicht — voor de *algemeene* wijsbegeerte, maar niet

voor „Kunstbeschouwingen der Scholastiek". Zij weten niet, dat het leven een veel-omvattende eenheid is, welke zich op straffe des doods niet laat verbreken. De ziel vraagt om het schoone even dringend als om het ware en het goede, de eigenschappen van het Zijn : want het Zijn is het voedsel der ziel. Derhalve moeten ook „Kunstbeschouwingen" aanknoopen aan heel het hoogere leven, en aan Hem, Die de Hoeksteen van ons leven is.

Het richt zich ook en vooral tot den kunstenaar zelf. Heel jonge kunstenaars zijn het in weinig opvattingen eens ; doch zij roepen in koor, dat het geen zin heeft den aard en de vereischten voor scheppende kunst onder regels te brengen. Dat moet „gevoeld" niet „overdacht" worden. En het fanatisme, waarmede zij den bestrijder van hun these te lijf gaan, wijst er op, dat in hen een tegengestelde overtuiging begint te kiemen : want fanatisme is een geweldoen aan het verstand.

Mét het werken echter komen de problemen en de groeiende kunstenaar wordt gedwongen naar oplossingen te zoeken. Ook hij is een denkend mensch. En hoe ouder en rijper hij wordt, des te sterker begint hij zijn verwantschap te voelen met den Wijsgeer en den Beschouwer : want het Voorwerp hunner visie is hetzelfde : het Allerhoogste, dat ons verstand eens tot sterke klaarheid brengen moet en door onzen wil begeerd wordt als al-omvattend Goed. Hier liggen zoovele brandende vragen open voor het speurend kunstenaarsverstand : alleen de wijsheid, opgeborreld uit bovennatuurlijke, niet on- of buiten-natuurlijke, beschouwing kan hier verkwikking brengen.

* * *

„Art et Scolastique" is voortgekomen uit twee artikelen, welke verschenen zijn in *les Lettres* van September en October 1919. Met nadruk verzocht



Jacques Maritain; naar 't geschilderd Portret door Otto van Rees

de Schrijver, in het voorwoord te vermelden, dat het werkje is samengesteld in zeer nauwe samenwerking met Mevr. Raïssa Maritain. Er zijn twee toelichtende aanhangsels bijgevoegd. De vertaling, welke lastiger bleek dan vermoed was, heeft zeer veel te danken aan mijn confrater pater A. Kramer en aan mijn goeden vriend Pieter van der Meer de Walcheren. Moge God hun en onzen arbeid zegenen.

p. fr. C. A. TERBURG O.P.

St. Dominicus College, Nijmegen

Een korte biografie van Jacques Maritain verscheen in nummer 216 van „*La Documentation Catholique*" (27 October 1923), in vertaling gepubliceerd als nummer 1 der reeks: Mannen van beteekenis (Vlaamsche Boekenhalle).

EERSTE HOOFDSTUK

Scholastiek en leer over de kunst

De Scholastiek brengt geen afzonderlijke verhandeling over de Kunst

De Scholastieken hebben geen afzonderlijke verhandeling geschreven getiteld : „Wijsbegeerte der Kunst." Dat is ongetwijfeld een gevolg van de strenge paedagogische tucht, waaraan de Middeleeuwsche wijsgeeren onderworpen waren ; daar ze door een alzijdig onderzoek en het uitdiepen van de vraagstukken der school in beslag werden genomen, baarde het hun weinig zorg, dat zij tusschen deze diepe mijnputten enkele gebieden niet in bedrijf hadden getrokken. Toch vinden we bij hen een diepe en zorgvuldig opgezette theorie over de Kunst, welke men echter onder ernstige verhandelingen over een of ander vraagstuk der Logika moet zoeken : „Is de Logika een vrije Kunst ?" of van de Moraaltheologie : „Wat is het verschil tusschen de deugd van Voorzichtigheid, welke *verstandelijk en tegelijk zedelijk* is en de Kunst, die een *verstandelijke* deugd is ?"

Toch biedt zij daarvoor een vaste basis.

In deze verhandelingen, waarin het wezen der Kunst slechts naar aanleiding van iets anders wordt nagegaan, is sprake over de Kunst in het algemeen, vanaf de kunst van den scheepsbouwer tot de kunst van den spraakleeraar en den logicus en niet over de schoone kunsten in het bijzonder, wier beschouwing het vraagstuk in kwestie niet „formeel" raakt. Aan de Metaphysika der Ouden moet men vragen, wat zij van het Schoone dachten en eerst dàn met de

Zij spreekt immer over Kunst in het algemeen.

Kunst nader contact zoeken en nagaan, wat er ontstaat uit de verbinding van deze twee polen. Al brengt zulke werkwijze haar moeilijkheden mee, zij schenkt ons toch op zijn minst genomen nuttige leering, omdat zij ons de dwaling tastbaar maakt van de „Aesthetika" van moderne wijsgeeren, welke zich aan het gevaar blootgeeft, het begrip van de Kunst tegelijk met dat van het Schoone te vertroebelen door in de kunst slechts de schoone kunsten te beschouwen en van het schoone slechts te spreken naar aanleiding van de kunst.

Verbinding van Schoonheid en Kunst.

Derhalve zou men een rijke en volledige kunsttheorie kunnen opbouwen door opnieuw het materiaal, wat de Scholastieken al bewerkt hebben, te verzamelen en in studie te nemen. Hier willen we slechts enkele trekken van zulk een theorie aangeven, terwijl we ons verontschuldigen over de leerstellige wijze, waarop wij ons nederig werkje schrijven en wij hopen, dat deze beschouwingen *naar aanleiding van* en *rondom* Scholastieke grondstellingen, ondanks haar onvolledigheid, de aandacht zullen vestigen op het nut, dat een terugkeer naar de wijsheid der Ouden zou stichten, en eveneens op het mogelijk belang van een verstandhouding tusschen wijsgeeren en kunstenaars. Wij leven toch in een tijd, waarin allen de noodzakelijkheid voelen, om de grenzenlooze verstandelijke verwarring, een erfstuk der negentiende eeuw, te verlaten en de geestelijke voorwaarden te hervinden tot een *labor honestus,* tot achtenswaardigen arbeid.

TWEEDE HOOFDSTUK

Speculatieve en praktische orde

Speculatieve orde.

Het verstand bezit deugden, wier *eenig doel* het *kennen* is. Deze behooren tot de *speculatieve, beschouwende* orde.

Zulke deugden zijn : het begrijpen der Beginselen, dat ons, wanneer wij uit onze zinnelijke ervaring de begrippen van Zijn, Oorzaak, Doel, etc. getrokken hebben, onmiddellijk — door de werking van het actieve verstandslicht, dat van nature in ons is — die waarheden doet zien, welke uit zichzelf duidelijk zijn en waaraan al wat wij kennen wordt vastgeknoopt ; verder de Wetenschap, welke ons kennis geeft door bewijsvoering, door het aangeven der oorzaken ; de Wijsheid [1]), welke de eerste oorzaken leert beschouwen, waarin de geest alle dingen in de hoogere eenheid van een enkelen blik samenvat.

Doel van het verstand.

Deze speculatieve deugden vervolmaken het verstand in zijn meest eigene functie, in de werkingssfeer, waarin het volkomen zichzelf is ; want het verstand als zoodanig heeft slechts het kennen tot doel. Het verstand handelt en zijn handeling zelve is, absoluut gesproken, het leven bij uitstek ; maar die handeling is een *inblijvende,* zij blijft geheel in het verstand om het te vervolmaken en door haar maakt het verstand zich met onverzadiglijke vraatzucht meester van het wezen der dingen en neemt dat in zich op ; het eet en drinkt het wezen om „zelf, op bepaalde, aan 't verstand eigene, wijze

alle dingen te worden". Zoo is de speculatieve orde de orde, welke aan het verstand toekomt, en het bevindt er zich wèl bij. Van het wel en wee van zijn drager trekt het verstand zich weinig aan, evenmin van diens behoeften en voldoeningen; het verheugt zich over het wezen en bekommert zich om niets, wat daarbuiten ligt.

Praktische orde.

De *praktische* orde staat tegenover de speculatieve, omdat de mensch daarin naar *iets anders* streeft als naar kennis alleen. Indien er al sprake is van kennis in de praktische orde, dan kent zij niet, om bij die waarheid te blijven staan, om te rusten in de waarheid en er haar *behagen* (*frui*) te vinden; zij kent om haar kennis te *gebruiken* (*uti*) voor een of ander werk of voor een of andere handeling [2]).

Kunst behoort tot de praktische orde.

De Kunst behoort tot de praktische orde. Zij is gericht op de handeling, niet op het zuiver innerlijk blijvende kennen.

Hoe men kan spreken van speculatieve kunsten.

Er bestaan weliswaar speculatieve, beschouwende kunsten, d.w.z. kunsten, die tegelijkertijd wetenschappen zijn, b.v. de logika. Deze vervolmaken het speculatieve en niet het praktische verstand; maar de wetenschappen, welke over deze kunsten handelen, hebben in haar *wijze*, waarop zij haar onderwerpen bestudeeren, iets van de praktijk en zijn slechts kunsten, omdat zij onderstellen, een *werk tot stand te brengen*, — een werk, dat in dit geval geheel innerlijk, binnen het verstand blijft, daar het zelf slechts kennis ten doel heeft en bestaat in het ordenen van onze begrippen of in het opzetten van een oordeel of een redeneering [3]). Het blijft dus staan, dat overal waar men kunst vindt, men ook handeling of werking aantreft, welke in bepaald verband gebracht moet worden of een werk, dat gemaakt moet worden.

DERDE HOOFDSTUK

Maken en handelen

Het verstand of de rede is een vermogen, dat in zijn wezen volmaakt één is, doch op geheel verschillende wijze werkt, al naargelang het kent om te kennen of kent om te handelen.

Volmaakte en oneindige blijheid zal het speculatieve verstand slechts genieten in de onmiddellijke schouwing van het Goddelijk Wezen; daardoor zal de mensch zijn zaligheid bezitten: *gaudium de veritate, vreugde over de Waarheid.* Zeer zelden werkt het op deze wereld in volmaakte vrijheid, behalve bij den Wijze, theoloog of metaphysiker, of bij den *rasechten* Geleerde. In verreweg de meeste gevallen werkt de rede in de praktische orde en voor de verschillende doeleinden der menschelijke handelingen.

Verdeeling der praktische orde.

De praktische orde wordt echter op haar beurt verdeeld in twee totaal verschillende gebieden, welke de Ouden het domein van het Handelen (*agibile*, p r a k t o n) en dat van het Maken (*factibile*, p o i ê t o n) noemden.

Handelen.

De Scholastieken verstonden onder het woord Handelen in een strikten zin het *vrije gebruiken, juist in zoover dit vrij is*, van onze vermogens, of in het gebruiken van onzen vrijen wil, niet beschouwd met betrekking tot de dingen zelve of tot het werk, dat wij voortbrengen, maar uitsluitend met betrekking tot het gebruik, dat wij van onze vrijheid maken.

Dit gebruik ontspringt uit het Begeervermogen, dat ons juist als mensch, als *denkend* dier, eigen is, d.w.z. aan onzen Wil, die volgens zijn natuur niet naar het ware streeft, doch uitsluitend en naijverig naar het wel-zijn van den mensch; dit toch is het eenige voorwerp voor het begeervermogen, dat het verlangen of de liefde geheel bevredigt en het wezen van zijn bezitter doet groeien. Dit gebruik is goed, als het overeenkomt met de wet voor de menschelijke handelingen en met het werkelijke doel van het menschelijk leven, en als het goed is, is de handelende mensch zelf goed, geheel en onverdeeld.

Doel van het handelen.

Derhalve is het Handelen gericht op het algemeene doel van heel het menschelijk leven en het beoogt de vervolmaking, die aan het menschelijk wezen eigen is. Het domein van het Handelen is het domein der Zedelijkheid of van het wel-zijn van den mensch als mensch. De Voorzichtigheid beweegt zich geheel en al in de banen van het menschelijke, als deugd van het praktisch verstand, welke het Handelen regelt. Ofschoon zij koningin is der zedelijke deugden, edel en geschapen om te bevelen, omdat zij onze handelingen afmeet naar een laatste doel, Godzelf, boven alles en om Zichzelf bemind, is zij toch niet geheel gevrijwaard tegen jammer, daar zij te doen heeft met die tallooze behoeften en omstandigheden en handelingskwesties, waarvoor de mensch zich aftobt en omdat zij alles, waarmede zij in aanraking komt, met het menschelijke doordrenkt.

Voorzichtigheid is hier de alles regelende deugd.

Maken.

In tegenstelling met het Handelen bepaalden de Scholastieken het Maken als de *voortbrengende handeling*, beschouwd niet met betrekking tot het gebruik, dat wij van onze vrijheid maken als we die handeling stellen, doch enkel *met betrekking tot de voortgebrachte zaak* of tot het werk zonder meer en op zich genomen.

Deze handeling is wat ze moet zijn, zij is in haar orde goed, als zij overeenstemt met de regels en het doel, eigen aan het werk, dat moet worden voortgebracht; en als zij goed is, wil zij als resultaat, dat het werk goed is op zichzelf. Zoo wordt het Maken gericht op dit of dat bijzonder doel, op zichzelf genomen en op zich voldoende en heeft het niet tot doel het algemeene doel van het menschelijk leven. Het richt zich op het eigen welzijn of op de eigen vervolmaking, niet van den mensch die werkt, maar van het werk, dat voortgebracht wordt.

Doel van het maken.

Het domein van het Maken is het terrein van de Kunst, in den algemeenen zin van het woord. (Zie 1ste Hoofdstuk.)

Kunst is hier de alles regelende deugd.

De Kunst, die het Maken en niet het Handelen in juiste banen leidt, houdt zich derhalve buiten de lijn van het menschelijke als zoodanig; zij heeft een doel, regels en waarden, welke niet die van den mensch zijn, maar die van het werk, dat voortgebracht moet worden. Dit werk beteekent voor de Kunst alles; deze kent voor zich slechts ééne wet: de eischen en het goed-zijn van het werk.

Doel van de kunst.

Vandaar de absolute en alles omvattende invloed van de Kunst en ook haar verbluffende macht, om alles tot rust te kunnen brengen; zij maakt los van het menschelijke; zij plaatst den *artifex*, kunstenaar of handwerker, in een aparte wereld, afgesloten, begrensd, absoluut, waar hij zijn menschenkracht en menschenverstand en menschentijd offert aan den dienst van het werk, dat hij maakt. Dat geldt van iedere kunst: levensmoeheid en wilsmoeheid staan stil bij den ingang van iedere kunstwerkplaats.

De kunst is menschelijk krachtens haar werkwijze.

Doch al is de kunst niet menschelijk krachtens haar doel, zij is menschelijk, wezenlijk menschelijk krachtens haar werkwijze. Het is een menschenwerk, dat gemaakt moet worden, daarom zijn er

kenmerken noodig van den mensch: *animal rationale, denkend dier.*

Het kunstwerk is *bedacht* vóór het gemaakt wordt; het is gekneed en toebereid, gevormd, gebroed en gerijpt in het menschelijk verstand vóór het in de stof overging. Dáárdoor zal het dan ook steeds de kleur en de smaak van den geest bewaren. Zijn *formeel* wezensdeel, datgene, wat het een bepaalden aard geeft en maakt tot wat het is, is de ordenende leiding van het verstand [4]). Naarmate dit formeele wezensdeel minder aanwezig is, gaat de werkelijkheid der kunst meer verloren. Het *te maken werk* is slechts de materie, de stof van de kunst; haar vorm, datgene wat het werk tot kunstwerk maakt, is de *rechte rede,* de juiste verstandsregeling. *Recta ratio factibilium:* misschien wordt deze gespierde Aristotelische en Scholastieke bepaling aldus goed weergegeven: de kunst is de *juiste wezensbepaling van te maken werken* [5]).

Gevolgen daarvan.

Definitie van Kunst.

VIERDE HOOFDSTUK

De kunst is een deugd van het verstand

Hier volgt een opsomming van hetgeen de Scholastieken leerden van de kunst in 't algemeen, zooals zij haar zagen in den kunstenaar of in den handwerker en als iets, wat van hem is:

Kunst is een eigenschap van het verstand.

1. — Vóór alles behoort de kunst tot de verstandelijke orde; haar handeling bestaat daarin, dat zij een idee in een stof drukt; zij zetelt dus in het verstand van den *artifex* of, zooals men zegt, zij heeft het verstand tot subject, tot drager. Zij is een bepaalde *eigenschap* van dat verstand.

Het begrip Habitus.

2. — De Ouden noemden *habitus* (heksis) eigenschappen van een bepaalde soort, welke in haar wezen stabiele gesteldheden zijn, die haar drager vervolmaken in de orde van zijn natuur [6]). Gezondheid en Schoonheid zijn habitus van het lichaam; de heiligmakende genade is een (bovennatuurlijke) habitus van de ziel. Deze habitus, die het wezen zelf, niet de vermogens vervolmaken, heeten *entitatieve habitus* [van *ens, esse*: zij doen iets betrekkelijk het *zijn*]. Andere habitus hebben als drager de vermogens of potenties der ziel en daar deze krachtens hun wezen streven naar handeling, zijn de habitus, welke daarin zetelen, en hen juist in hun krachtsontplooing vervolmaken, *operatieve habitus* [van *operare*: zij doen iets betrekkelijk het *werken*]: zoo b.v. de verstandelijke en zedelijke deugden.

Verdeeling der Habitus.

Habitus en gewoonte.

Deze laatste soort habitus verkrijgen we door oefening en gewoonte [7]); men moet echter hierom den habitus niet verwarren met de gewoonte in den gangbaren zin van het woord, dat wil zeggen met den „slag" of de routine : de habitus staat lijnrecht tegenover de zoo opgevatte gewoonte[8]). De gewoonte, die den invloed der stof doet voelen, zetelt in de zenuwcentra. De werkdadige habitus, die getuigt van de werkzaamheid des geestes, zetelt hoofdzakelijk in 'n onstoffelijk vermogen, in het verstand of in den wil. Wanneer bijvoorbeeld het verstand, dat oorspronkelijk evengoed het een als het ander kan leeren, zichzelf een waarheid aantoont, regelt het op zekere wijze zijn eigen werkzaamheid, het wekt een eigenschap in zichzelf op, waardoor het aangepast en pasklaar gemaakt wordt aan dit of dat voorwerp van beschouwing, waardoor het opgestuwd wordt naar en geboeid aan dat voorwerp : het verstand verwerft den habitus van een wetenschap. De habitus zijn innerlijke verheffingen van de werkdadigheid, die uit het leven opborrelt, levende ontwikkelingen, welke de ziel in een bepaalde orde beter maken en haar doen zwellen van werklust : *turgentia ubera animae,* zooals Joannes a St. Thoma ze noemt. En uitsluitend de levende wezens (dat wil zeggen de geestelijke wezens, die alleen in volmaakten zin levend zijn) kunnen ze verwerven, omdat zij alleen in staat zijn het niveau van hun wezen door hun werkdadigheid zelve te verhoogen : in hun verrijkte vermogens hebben ze aldus secundaire beginselen van handelen, welke zij naar willekeur gebruiken en die hun makkelijk en aangenaam maken, wat uitzichzelve lastig is.

Ontwikkeling van den habitus.

Waarde der habitus.

De habitus zijn als 't ware metaphysieke brieven van adeldom en evenzeer als de aangeboren gaven stichten zij de ongelijkheid onder de menschen. De mensch, die een habitus bezit, heeft daarin

een eigenschap, welke door niets ter wereld kan betaald of vervangen worden en ten opzichte van hem, die den habitus niet bezit is hij als een met staal bepantserde tegenover een die zonder dekking is : doch hier betreft 't een levende en geestelijke wapenrusting.

De habitus is standvastig en blijvend.

Ten slotte is de eigenlijke habitus standvastig en blijvend (*difficile mobilis*) *juist om reden van het object,* dat hem bepaalt ; daardoor onderscheidt hij zich van de dispositie zonder meer, zooals bijvoorbeeld de meening[9]). Het object, met betrekking waartoe hij den drager vervolmaakt, is zelf onveranderlijk, bijvoorbeeld de onfeilbare waarheid der bewijsvoering voor den habitus van Wetenschap ; en juist op dit object slaat de hoedanigheid, welke in het subject ontwikkeld is. Vandaar de kracht en de strakheid van de habitus, vandaar hun groote gevoeligheid (alles wat van de rechte baan van hun object afwijkt schramt hen), vandaar hun onverdraagzaamheid (welke concessie zouden ze kunnen toelaten ?) ; ze zijn in iets absoluuts vastgelegd : vandaar hun ongemakkelijkheid in de gemeenschap. De wereldlingen, die aan alle kanten gepolijst zijn, houden niet van den man met habitus ; want deze heeft ruwe kanten.

Kunst is een habitus van het praktisch verstand.

De Kunst is een habitus van het praktisch verstand.

De Kunsthabitus is een deugd.

3. — Deze habitus is een *deugd,* dat wil zeggen een eigenschap, welke het verstand ten opzichte van een bepaald object opvoert tot *een zeker maximum van volmaaktheid, dus van werkdadige krachtsontwikkeling ;* dit heeft plaats, doordat die eigenschap de oorspronkelijke onbepaaldheid van het verstandelijk vermogen overwint, omdat zij de punt der werkdadigheid daarvan tegelijkertijd spits en hard maakt. Daar iedere deugd aldus bestemd is tot het verste, waarheen zij reiken kan [10]) en daar

ieder kwaad een tekort is en een zwakheid, kan de deugd slechts tot het goede leiden; een deugd gebruiken om iets kwaads te doen is onmogelijk: zij is krachtens haar wezen een *habitus operativus boni*, een *habitus, die het goede uitwerkt* [11]).

Noodzakelijkheid dier deugd.

Het bestaan van zulke deugd is in den werkman een noodzakelijkheid voor het goed-zijn van het werk, want de *werkingswijze volgt de gesteltenis van den bewerker en zooals men is, zoo werkt men.* (*S. Th.*, I II, qu. 55, a. 2, ad 1: *Unumquodque enim quale est, talia operatur*). Aan het te maken werk moet, wil het goed uitvallen, in de ziel van den bewerker een gesteltenis beantwoorden, welke tusschen het een en den ander dát soort van gelijkvormigheid en innerlijke evenredigheid schept, dat de Scholastieken „gelijkgeaardheid" noemden; Logika, Muziek en Bouwkunst enten in den logicus het syllogisme, in den musicus de harmonie, in den bouwmeester het evenwicht der massa's. Omdat door de deugd van de Kunst het werk in hen tegenwoordig is, zijn ze zelf in zekeren zin hun werk vóór ze het maken; ze zijn daarmee gelijkvormig om het te kunnen vormen.

Kunst als habitus voert tot onfeilbare juistheid.

Doch als de kunst een *deugd is van het praktisch verstand* en als iedere deugd uitsluitend naar het goede voert (dat is in 't geval van een verstandsdeugd tot het *ware*) moet men daaruit besluiten, dat de Kunst als zoodanig (de Kunst en niet de kunstenaar, die dikwijls handelt in strijd met zijn kunst) zich nooit vergist en dat ze voert tot *onfeilbare juistheid*. Anders zou zij geen eigenlijk gezegde habitus zijn, onwrikbaar als deze is door zijn natuur zelf.

Over deze onfeilbare juistheid van de kunst en meer algemeen van de deugden van het praktisch verstand (Voorzichtigheid in de orde van het Handelen, Kunst in de orde van het Maken) hebben de scholastieken lang geredetwist. Hoe

kan het verstand onfeilbaar waar gemaakt worden op het terrein van het individueele en van 't nietnoodzakelijke? Zij antwoordden met het fundamenteele onderscheid tusschen de *waarheid van het beschouwend verstand*, welke bestaat in het *kennen*, overeenkomend met datgene, wat gekend wordt, en de *waarheid van het praktisch verstand*, welke bestaat in het *regelen*, overeenkomend met datgene, wat volgens den regel en de maatstaf van de te werken zaak noodzakelijk is [12]); al gaat de *wetenschap* slechts over het noodzakelijke, al is er geen onfeilbare waarheid in het kennen ten opzichte van iets dat anders kan zijn als het is, zoo kan er toch onfeilbare waarheid zijn in het *regelen; kunst*, evengoed als *voorzichtigheid* zijn mogelijk ten opzichte van het niet-noodzakelijke.

De gebreken van een kunstwerk bewijzen niets tegen deze onfeilbaarheid

Doch deze onfeilbaarheid van de kunst betreft slechts het formeele deel van de werking, dat wil zeggen de regeling van het werk door den geest. Al zou ook de hand van den kunstenaar falen, zijn instrument te kort schieten, de stof zwichten: het gebrek, dat op die wijze in 't resultaat, in den *afloop* ingeslopen is, raakt de kunst zelve niet en bewijst niet, dat de kunstenaar in zijn kunst te kort geschoten is; vanaf het oogenblik dat de kunstenaar in zijn oordeelshandeling, welke door 't verstand geschraagd wordt, de regel en de maat heeft aangelegd, die op 't gegeven geval pasten, is er *in hem* geen dwaling, d.w.z. verkeerde regeling geweest. De kunstenaar, die den habitus van kunst heeft en een bevende hand,

Che ha l'habito dell' arte e man che trema,

brengt een onvolmaakt werk voort, doch zijn kunstdeugd blijft ongerept. Eveneens kan in de zedelijke orde de afloop verkeerd zijn, maar de handeling, welke volgens de regels der voorzichtigheid gesteld was, zal niettemin onfeilbaar juist

geweest zijn. Ofschoon de kunst van buitenaf en van den kant der stof niet-noodzakelijkheid en feilbaarheid meebrengt, is zij op haarzelf, dat is van den kant der vorm en der regeling, welke van den geest komt, niet schommelend zooals de meening, maar gegrondvest in de zekerheid.

Handigheid en kunst.

Daaruit volgt, dat de handigheid geen deel van de kunst uitmaakt, zij is slechts een stoffelijke en buitenstaande voorwaarde; de arbeid waardoor de citherspeler zijn vingervlugheid verkrijgt doet zijn kunst zelve niet toenemen en brengt geen aparte kunst voort: zij neemt slechts een physiek beletsel weg voor de uitoefening van de kunst: „Non generat novam artem, sed tollit impedimentum exercitii ejus [13])": de kunst staat geheel aan den kant van den geest.

4. — Om het wezen der kunst juister aan te geven, vergeleken de Ouden haar met de Voorzichtigheid, welke eveneens een deugd van het praktisch verstand is. Door aldus de Kunst en de Voorzichtigheid te onderscheiden en tegenover elkander te stellen legden zij den vinger op een der voornaamste punten van de psychologie der menschelijke handelingen.

Kunst ligt in de lijn van het Maken, Voorzichtigheid in die van het Handelen.

a. De Kunst ligt, zooals gezegd, in de lijn van het Maken, de Voorzichtigheid in de lijn van het Handelen. De laatste onderscheidt de middelen om tot onze zedelijke doelstellingen te geraken en past ze toe: die doelstellingen zijn op haar beurt weer ondergeschikt aan het laatste doel van heel het menschelijk leven, dat wil zeggen aan God. In overdrachtelijken zin is zij, als men wil, een kunst, maar dan een kunst van het *totum bene vivere* [14]), een kunst, welke alleen de heiligen in vollen zin bezaten [15]), met de bovennatuurlijke Voorzichtigheid en vooral met de Gaven van den Heiligen Geest, die hen tot de Goddelijke dingen drijven volgens Goddelijke *wijze* en hen doen



Tympan boven den Hoofdingang aan het Westelijk Front van de Kathedraal te Chartres (XIIe eeuw)

handelen onder de leiding van den Geest Gods zelf en Zijn beminnenswaardige Kunst, door hun adelaarsvleugelen te geven, om hen te helpen op aardsche tochten: *assument pennas ut aquilae, current, et non laborabunt, ambulabunt et non deficient*. (Isaias XL, 31) [16]). De Kunst bemoeit zich niet met ons leven, maar enkel en alleen met dit of dat bijzonder doel, dat ten opzichte van haar een laatste doel is, doch buiten het kader van het strikt menschelijke valt.

De Voorzichtigheid heeft het welzijn van den mensch, de Kunst het welzijn van het werk tot doel.

De Voorzichtigheid werkt voor het welzijn van hem, die handelt, *ad bonum operantis*, de Kunst werkt voor het welzijn van het tot stand gebrachte werk, *ad bonum operis*, en alwat haar van dit doel afkeert, verkracht haar en drukt haar omlaag. Vanaf het oogenblik, dat de Kunstenaar goed werkt — evenals vanaf het oogenblik, dat de meetkundige zijn bewijsvoering aanvangt — „komt het er weinig op aan, of hij blij dan wel toornig is [17])." Als hij heethoofdig of toornig is, zondigt hij als mensch, niet echter als kunstenaar [18]). De Kunst werkt er absoluut niet op, dat de kunstenaar goed is in zijn eigenlijk handelen als mensch; zij zou er eerder naar streven, dat het voortgebrachte werk zelve in eigen banen een juist gebruik van zijn werkvermogen maken zou, als dit mogelijk was [19]); de menschelijke kunst brengt echter geen werken voort, die zichzelf tot handelen bewegen: zoo werkt alleen God en aldus zijn de heiligen waarlijk en letterlijk het meesterwerk van den Opperbouwmeester.

Derhalve zijn er conflicten tusschen Voorzichtigheid en Kunst mogelijk.

Daar nu de kunstenaar mensch is vóór hij kunstenaar is, ziet men na 't bovenstaande gemakkelijk de conflicten, welke bij hem de Kunst en de Voorzichtigheid, zijn deugd als Voortbrenger en zijn deugd als Mensch, zullen teweeg brengen. Ongetwijfeld zal de Voorzichtigheid zelve, die in alles naar de bijzondere gevallen oordeelt, hem niet

dezelfde regels opleggen als aan een boer of een handelsman en zij zal van Rembrandt of van Léon Bloy niet eischen, dat zij werken produceeren, *die geld inbrengen*, om de stoffelijke gemakken van hun gezin te verzekeren. Hij zal evenwel een zekere heldenmoed noodig hebben, om zich altijd in de rechte baan van het Handelen te houden en om niet zijn onsterfelijk wezen te offeren aan den verslindenden afgod, dien hij in zijn ziel draagt. Zulke conflicten kunnen inderdaad slechts opgeheven worden, indien een diepe nederigheid den kunstenaar om zoo te zeggen zijn kunst onbewust maakt, of wanneer de almachtige zalving der Wijsheid aan alles, wat in hem is, den sluimer en den vrede der liefde geeft. Fra Angelico heeft deze innerlijke tegenstrijdigheden niet beleefd.

De kunstenaar als kunstenaar staat buiten de zedelijkheid.

Niettemin volgt, dat de kunstenaar als kunstenaar, abstract beschouwd, *reduplicative ut sic*, buiten elk verband met de zedelijkheid staat.

Voorzichtigheid onderstelt een goed gerichten wil, de Kunst niet.

b. De Voorzichtigheid vervolmaakt het verstand slechts in de onderstelling, dat de richting van den wil als menschelijk begeeren zonder eenige afwijking is, dat wil zeggen de richting ten opzichte van zijn eigen goed, dat hetzelfde is als het goed van den heelen mensch [20]: de Voorzichtigheid houdt zich metterdaad slechts bezig met het vaststellen der *middelen*, welke voeren tot zoodanige menschelijke doeleinden, die reeds te voren gewild zijn; zij onderstelt dus, dat het streefvermogen ten opzichte van die doeleinden goed geregeld is. De Kunst daarentegen vervolmaakt het verstand zonder de juistheid der richting van den wil als menschelijk begeervermogen te onderstellen, omdat haar doeleinden buiten de lijn van het menschelijk goed vallen. „De beweging van het begeervermogen, welke het inzicht der voorzichtigheid in de war stuurt, stuurt het inzicht der kunst niet in de war, evenmin als dat van de

meetkunde [21])". Daarom verleent de kunst alleen het *vermogen* om het goede werk tot stand te brengen (*facultas boni operis*) en niet de *werkelijke uitoefening* zelve van het goed tot stand brengen [22]).

Kunst verleent alleen het vermogen tot het goede werken.

De kunstenaar kan, als hij wil, geen of een slecht gebruik maken van zijn kunst, zooals de spraakleeraar, als hij wil, een barbarisme kan maken zonder dat de deugd van kunst, welke hij bezit, daarom minder volmaakt is. Volgens het beroemde woord van Aristoteles [23]), die ongetwijfeld de fantasieën van Erik Satie zou begrepen hebben, is de kunstenaar, die tegen zijn kunst zondigt, niet geblameerd als hij wetens en willens zondigt, wat wel het geval is, als hij 't doet zonder het te willen: terwijl de man, die tegen de voorzichtigheid of de rechtvaardigheid zondigt, meer is geblameerd, als hij wetens en willens zondigt, dan wanneer hij 't doet zonder het te willen. De Ouden merkten daarenboven op, dat de Kunst en de Voorzichtigheid beide eerst moeten *oordeelen* en vervolgens *bevelen*, maar dat de voornaamste handeling van de kunst alleen het oordeelen is, terwijl de voornaamste handeling van de voorzichtigheid het bevelen is. *Perfectio artis consistit in iudicando* [24]). (*De volmaaktheid der kunst bestaat in het oordeelen*).

Hoofdhandeling der Kunst is het oordeelen, der Voorzichtigheid het bevelen.

Voorzichtigheid kent geen vaste regels.

c. Omdat ten slotte de Voorzichtigheid zich niet bemoeit met een zaak, welke gemaakt moet worden, d.w.z. met een in zijn realiteit volkomen bepaald object, doch enkel ziet op het gebruik, dat haar drager van zijn vrijheid maakt, kent zij geen bepaalde en vast omschreven wegen, noch vaste regels. Haar vaste punt is het juiste doel, waarheen de zedelijke deugden streven en waarvan men het juiste middel bepalen moet. Maar om dat doel te bereiken en om de algemeene beginselen van de zedeleer, geboden en raadgevingen, toe te passen op de bizondere daad, welke men te stellen heeft, bestaan geen pasklaar gemaakte regels: want die

daad is gehuld in een weefsel van omstandigheden, welke haar tot *deze* daad maken en telkens een geheel nieuw geval te voorschijn brengen [25]). In elk dezer gevallen en vooral wanneer men b.v. de juiste maat te bepalen heeft van twee deugden, die tegelijkertijd moeten beoefend worden, zooals standvastigheid en zachtheid, nederigheid en zelfbewustheid, medelijden en waarheidszin etc. zal er een aparte manier zijn om zich aan het doel aan te passen. De Voorzichtigheid moet deze manier opsporen, terwijl ze wegen of regels gebruikt, die aan den wil ondergeschikt zijn. De wil nu doet zijn keuze naar den samenloop van omstandigheden en gelegenheden, welke op zich niet-noodzakelijk en niet van te voren bepaald zijn. Zoo zullen die regels niet met zekerheid vastgesteld en absoluut omschreven worden zonder het oordeel of de keuze van den Voorzichtige en om deze reden noemden de scholastieken ze *regulae arbitrariae* („willekeurige" regels). Aangepast aan ieder apart geval is de regeling van de Voorzichtigheid er niet minder zeker en onfeilbaar om, zooals boven gezegd is, omdat de waarheid van het voorzichtigheidsoordeel genomen wordt met betrekking tot de juiste doelrichting (*per conformitatem ad appetitum rectum*), niet met betrekking tot den afloop ; en in de onderstelling van den terugkeer van 'n tweede geval of van een onbepaalde reeks van gevallen, *op alle punten identiek met een gegeven geval* moet precies *dezelfde regeling*, welke aan het eerste was opgelegd, aan al die gevallen worden opgelegd : doch er zal nooit een enkel geval in de zedelijke orde voorkomen, dat volkomen gelijk is aan een ander [26]).

Toch is de regeling der Voorzichtigheid zeker.

Daaruit leeren wij, dat geen enkele *wetenschap* de Voorzichtigheid kan vervangen, want al denkt men zich de wetenschap over nog zooveel gevallen

uitgebreid, toch kent zij geen andere als algemeene en vast omschreven regels.

Men ziet ook, waarom de Voorzichtigheid om haar oordeel te stevigen beslist haar toevlucht moet nemen tot dat tastend en herhaalde onderzoek, dat de Ouden het *consilium* (het beraad, het raadplegen) noemden.

Kunst gaat langs vaste en bepaalde wegen.

De Kunst daarentegen, welke zich bemoeit met een zaak, die gemaakt moet worden, gaat langs *zekere en bepaalde wegen*, „ja, de kunst schijnt niets anders te zijn als een bepaalde ordening der rede, welke vaststelt, hoe de menschelijke handelingen door vast omschreven middelen komen tot een vast omschreven doel [27])". De Scholastieken stemmen hiermede na Aristoteles eensluidend in en zij verklaren dat bezit van bepaalde regels tot een wezenlijke eigenschap der kunst als zoodanig. Verderop zullen wij eenige opmerkingen maken naar aanleiding van deze vaste regels op de schoone kunsten toegepast. Hier moeten wij eraan denken, dat de Ouden handelden over de deugd van Kunst op haarzelf beschouwd en in heel haar algemeenheid, niet in een of ander van haar onderdeelen, zoodat het eenvoudigste voorbeeld van kunst in dien zin, n.l. datgene, waar het allereerst 't algemeene begrip der kunst verwezenlijkt wordt, in de werktuigkundigheden moet gezocht worden. De kunst van den scheepsbouwer of van den uurwerkmaker heeft als eigen doel een onveranderlijk en algemeen doel, dat door de rede bepaald is : 't aan den mensch mogelijk te maken, over het water te gaan of hem het uur aan te wijzen, terwijl de te maken zaak, schip of uurwerk, uitteraard slechts een voorwerp is, dat met dit doel overeengebracht moet worden. En daarom zijn er vaste regels, eveneens door de rede bepaald, welke in dienst staan van het genoemde doel en van een bepaalde groep voorwaarden.

Zij kent derhalve vaste regels.

Zoo is het voortgebrachte effect zonder twijfel individueel, en in de gevallen, waarin de stof van de kunst bizonder wisselend en feilbaar is, zooals bijvoorbeeld in de Geneeskunde of in den Landbouw of in de Krijgskunde zal de kunst voor de toepassing van haar vaste regels, ook niet-noodzakelijke regels (*regulae arbitrariae, „willekeurige" regels*) moeten aanwenden en ook een zekere voorzichtigheid; bovendien zal ze haar toevlucht moeten nemen tot het beraad, het *consilium*. Toch blijft het staan, dat de Kunst uitteraard haar vastheid ontleent aan haar redelijke en algemeene regels, niet aan het *consilium* en dat de juistheid van haar oordeel niet, zooals bij de Voorzichtigheid, genomen wordt uit de omstandigheden en toevalligheden, maar wel uit de vaste en bepaalde wegen, die haar eigen zijn [28]). Daarom kunnen sommige kunsten wetenschappen zijn — praktische wetenschappen, zooals de Geneeskunde en de Heelkunde (welke de theologen van Salamanca heel oneerbiedig verbonden met de kunst van den barbier, *ars chirurgico-barbifica*), of zelfs speculatieve wetenschappen zooals de Logika.

Soms heeft de Kunst „willekeurige" regels noodig,

doch het uitgangspunt daarvoor ligt vast.

Samenvatting.

5. — Samenvattend: de Kunst is derhalve *meer uitsluitend verstandelijk* dan de Voorzichtigheid. Terwijl de Voorzichtigheid tot drager heeft het praktisch verstand *in zoover het een juistgerichten wil* onderstelt en daarvan afhankelijk is [29]), bemoeit de Kunst zich niet met het goed, dat eigen is aan den wil en met de doeleinden, welke de wil najaagt in zijn baan van wenschelijk begeervermogen; en als ze een zekere juiste richting van 't begeervermogen onderstelt [30]), dan is dat nog met betrekking tot een of ander eigenlijk verstandelijk doel. Evenals de Wetenschap is zij gebonden aan een object (aan een te maken voorwerp, niet, zooals de Wetenschap, aan een te beschouwen voorwerp). Zij heeft den omweg van de beraadslaging en het

te rade gaan slechts toevallig noodig. Ofschoon zij individueele handelingen en resultaten voortbrengt, oordeelt zij niet, tenzij bijkomstig, naar toevallige omstandigheden en zoo ziet ze minder dan de Voorzichtigheid op het afzonderlijk stellen der handelingen en 't *hic et nunc* (*'t hier en nu*) [31]). In 't kort: als zij naar aanleiding van haar stof, die niet-noodwendig is, meer met de Voorzichtigheid dan met de Wetenschap overeenkomt, komt ze toch, *overeenkomstig datgene wat haar precies tot kunst maakt* (ratio formalis) en *juist in zoover zij deugd* is meer met de Wetenschap en de habitus van het beschouwend verstand overeen dan met de Voorzichtigheid: *Ars magis convenit cum habitibus speculativis in ratione virtutis, quam cum prudentia* [32]). De Geleerde is een verstandig mensch, die bewijst; de Kunstenaar is een verstandig mensch, die werkt; de Voorzichtige is een verstandig willend mensch, die goed handelt.

Kunst als kunst is meer verwant aan de beschouwing dan aan de voorzichtigheid.

Eerbied der Scholastiek voor het handwerk.

Dat is in hoofdtrekken het begrip, dat de Scholastieken zich vormden van de Kunst. Niet alleen in Phidias en Praxiteles, maar ook in den timmerman en den smid van onze dorpen erkenden zij een innerlijke ontwikkeling van de rede, een adel van het verstand. De deugd van den *artifex* was in hun oogen niet de spierkracht of de lenigheid der vingers of de snelheid van 't door den tijdmeter opgenomen en „getayloriseerd" gebaar, zij was evenmin die op de ervaring (*experimentum*) berustende vlugheid zonder meer, welke in de herinnering en in de dierlijke rede (cogitativa) gevormd wordt, die de kunst nabootst en welke de kunst absoluut noodig heeft [33]), maar die uitteraard buiten de kunst zelve blijft. Zij was een deugd van het verstand en zij schonk den nederigsten handwerksman een zekere vervolmaking des geestes.

De handwerksman vertegenwoordigt in het gewone type der menschelijke ontwikkeling en der

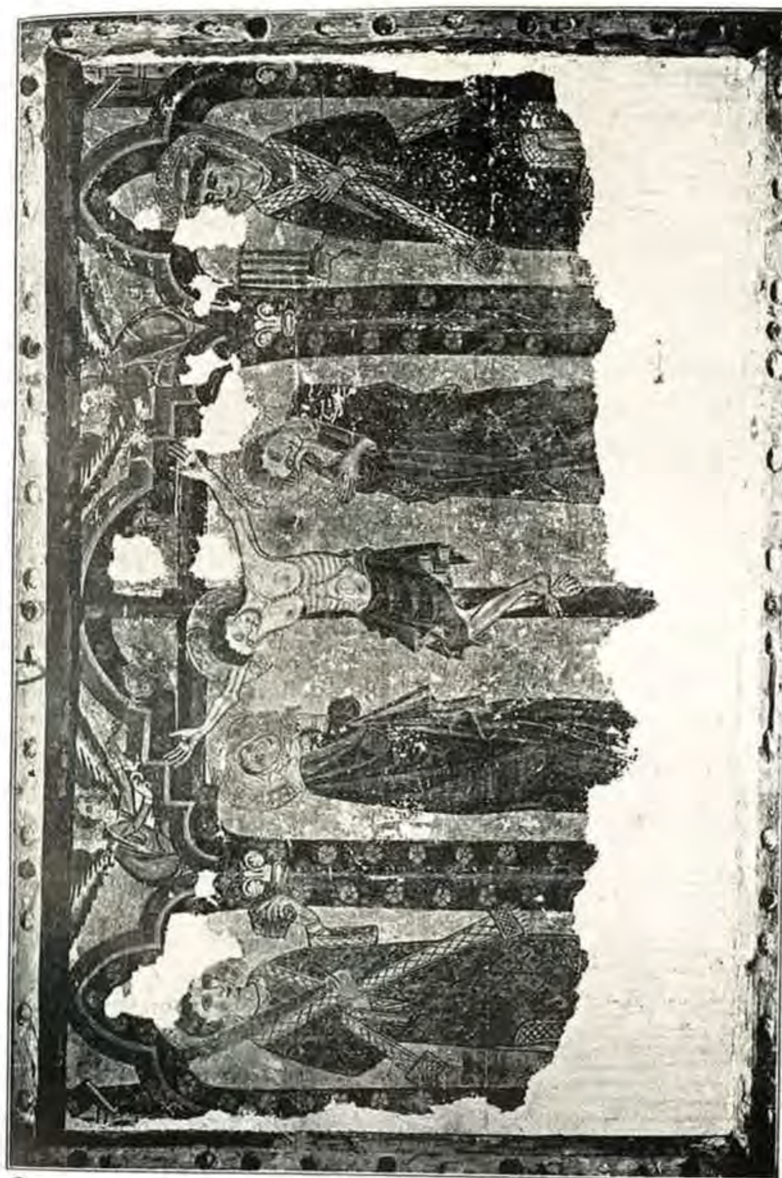
waarlijk menschelijke beschavingen den mensch-in-doorsnee. Zoo Christus in een klein dorp als handwerksman wilde wonen gebeurde dit, omdat Hij den gewonen toestand der menschelijke natuur wilde aannemen [34]).

De Middeleeuwen zagen breeder dan wij.

De leeraren der Middeleeuwen bestudeerden niet uitsluitend, zooals velen van onze zelfwaarnemende zielkundigen, den man uit de stad, de boekenzaal of de gehoorzaal : zij letten op de groote algemeene menschelijke natuur. En daardoor bestudeerden zij bovendien hun Meester. Door de kunst of de handelwijze, welke den *artifex* eigen is, te beschouwen, beschouwden zij de werkzaamheid, die hun Heer uit vrije keuze gedurende Zijn verborgen leven beoefend heeft ; zij beschouwden ook eenigszins de werkzaamheid van den Vader. Want zij wisten, dat de deugd van Kunst in eigenlijken zin aan God wordt toegeschreven, evenzeer als de Goedheid en de Rechtvaardigheid [35]), en dat de Zoon, terwijl Hij Zijn onaanzienlijk ambacht uitoefende, nog het beeld van den Vader was en van Diens onophoudelijk handelen : *Philippus, die Mij ziet, ziet ook Mijn Vader* [36]).

Slafelijke en vrije kunsten.

Het is een merkwaardig feit, dat de Ouden bij hun onderscheidingen van groepen geen aparte plaats hebben gegeven aan wat wij de schoone kunsten noemen [37]). Zij verdeelden de kunsten in slafelijke en vrije naargelang zij lichamelijken arbeid vereischten of niet [38]), of liever — want deze verdeeling, die verder reikt dan men denkt, was aan 't begrip kunst zelf, *recta ratio factibilium* [39]), ontleend — naargelang het *te maken werk* in 't eene geval een effect was, dat in de stof wordt voortgebracht (eigenlijk gezegd *factibile*), in het andere geval een zuiver geestelijke bouw, die in de ziel wordt opgetrokken [40]). Zoo beschouwd maakten de Beeldhouw- en Schilderkunst deel uit van de slafelijke kunsten [41]) en de Muziek van de vrije, waar zij de naaste buur was



Antependium (Altaarvoorhang) te Goslar, door een Neder-Saksischen Meester uit de XIIIe eeuw

van de Rekenkunde en de Logika: want de Musicus schikt op verstandelijke wijze in zijn ziel tonen, zooals de Rekenkundige er getallen rangschikt en de Logicus begrippen; want het naar buiten uitdrukken met den mond of door instrumenten, dat de zoo in den geest voltooide constructies openbaart door middel van de voortdurend wisselende klankenreeksen, is slechts een uitwendig gevolg en 'n middel zonder meer van deze kunsten.

Positie van den kunstenaar in de Middeleeuwen.

In den machtigen gemeenschapsbouw der middeleeuwsche beschaving had de kunstenaar slechts den rang van een ambachtsman en alle soort anarchistische ontwikkeling was aan zijn persoonlijken aanleg verboden, omdat een natuurlijke gemeenschapstucht hem van buitenaf beperkende voorwaarden oplegde [42]). Hij werkte niet voor de groote wereld of voor de kooplui, maar voor 't geloovige volk, welks gebed hij krachtens zijn roeping een dak moest geven, welks verstand hij onderrichten, welks ziel en oogen hij verblijden moest. Onvergelijkelijke tijden, toen een kinderlijk volk werd opgevoed in de schoonheid zelfs zonder het te merken, zooals de volmaakte kloosterling moet bidden zonder te weten, dat hij bidt [43]), toen leeraren en beeldende kunstenaars in groote liefde de armen onderrichtten en toen de armen van hun leering genoten, omdat zij allen van hetzelfde koninklijk geslacht waren, geboren uit het water en den Geest.

Renaissance en kunstenaar.

Toen schiep men schoonere dingen en men aanbad zichzelf minder. De zaligende nederige toestand, waarin een kunstenaar leefde, beurde zijn kracht en zijn vrijheid op. De Renaissance zou den kunstenaar uit zijn evenwicht brengen en hem omscheppen tot het ongelukkigste der menschenkinderen — en dat op het oogenblik, waarop de wereld voor hem minder bewoonbaar ging worden, — door hem zijn eigen grootheid te openbaren en door op hem

de verscheurende schoonheid los te laten, welke door het geloof in betoovering werd gehouden en geleid als leerzame volgelinge, vastgebonden door een onzichtbaren herfstdraad [44]).

VIJFDE HOOFDSTUK

Kunst en schoonheid

De H. Thomas, die even eenvoudig van stijl als wijs was, bepaalde het schoone als dat wat geschouwd zijnde behaagt, *id quod visum placet* [45]). Deze vier woorden zeggen alles wat noodig is: 'n visie, dat wil zeggen een *intuïtieve kennis* en 'n *vreugde*. Het schoone is dat, wat de vreugde geeft, niet elke vreugde, maar de vreugde in het kennen; niet de vreugde, die aan de kenhandeling eigen is, maar een vreugde om het gekende voorwerp, welke overvloeit en buiten de oevers van deze handeling stroomt. Wanneer een ding de ziel verheft en blij maakt juist daardoor, dat het intuitief verkregen en bezeten wordt, dan is dat ding goed om aldus in bezit genomen te worden, het is Schoon [46]).

Definitie van het Schoone „naar het gevolg".

De schoonheid is krachtens haar wezen voorwerp van het *verstand*, want datgene, wat in den vollen zin van het woord *kent* is het verstand, het eenige, dat voor de oneindigheid van het zijn openstaat. De natuurlijke plaats der schoonheid is de begrijpbare wereld: vandaaruit daalt zij neder. Doch zij valt ook in zekeren zin onder het bereik der zinnen naar gelang deze 's menschen verstand dienen en zelf in het kennen genoegen kunnen scheppen: „onder alle zintuigen heeft het schoone uitsluitend betrekking op het gezicht en het gehoor, welke onder de zintuigen *maxime cognoscitivi (in den volsten zin kennend)* zijn [47])". Het aandeel der zintuigen in de waarneming der Schoonheid is bij

Schoonheid, krachtens haar wezen verstandsobject,

moet voor den mensch in zekeren zin onder het bereik der zinnen vallen.

ons zelfs zeer groot geworden, omdat ons verstand niet intuitief is als dat van een engel; ongetwijfeld ziet het, maar niet zonder abstractie en redeneering; alleen waar 't zintuigelijke kennis betreft, kan men bij den mensch in volmaakten zin spreken van onmiddellijk zien, noodig voor de waarneming van het schoone. Zoo kan de mensch ongetwijfeld genieten van de zuiver begrijpbare schoonheid, maar het schoone, dat *bij 's menschen natuur hoort* is datgene, wat het verstand door de zinnen en hun intuïtie komt verblijden. Van dien aard is ook het schoone, dat aan de Kunst eigen is, die een zinnelijk waarneembare stof bewerkt om geestesvreugde voort te brengen. Zoo vertoont zij neiging aan te nemen, dat het paradijs niet verloren is. Zij heeft den smaak van 't aardsche paradijs, omdat zij voor een oogenblik den vrede en het gelijktijdig genot van verstand en zinnen opnieuw teweegbrengt.

Daarom is het schoone, dat bij de menschelijke natuur hoort, stoffelijk schoon.

Als de schoonheid het verstand verblijdt, is zij in haar wezen een zekere voortreffelijkheid of volmaaktheid in de verhouding der dingen tot het verstand. Daarmee hangen de drie voorwaarden samen, welke St. Thomas van haar opsomde [48]: volkomenheid, omdat het verstand houdt van het zijn; juiste verhouding, omdat het verstand houdt van de orde en eenheid; eindelijk en vooral schittering of doorzichtigheid, omdat het verstand houdt van het licht en de begrijpelijkheid. Volgens alle Ouden is inderdaad een zekere schittering het wezenlijke kenmerk der schoonheid: *Claritas est de ratione pulchritudinis* [49]) (helderheid hoort tot 't wezen der Schoonheid), *lux pulchrificat, quia sine luce omnia sunt turpia* [50]) (het licht maakt schoon, daar zonder licht alles leelijk is); maar dat is een schittering van begrijpelijkheid: *splendor veri* (schittering van het ware), zeiden de aanhangers van Plato; *splendor ordinis* (schittering der orde), zeide St. Augustinus, er bij voegend dat

Wezenlijke vereischten der schoonheid.

Het voornaamste: de schittering.

„de eenheid de vorm van alle schoonheid is [51])"; *splendor formae* (schittering van de „Vorm"), zeide St. Thomas in zijn correcte taal als metaphysiker: want de „*vorm*", dat wil zeggen het beginsel, dat de volmaaktheid veroorzaakt, welke eigen is aan al het zijnde, dat de dingen in hun wezen en in hun hoedanigheden stelt en voltooit, dat ten slotte — als men zoo spreken kan — het wezen zonder vermenging of het geestelijk wezen aller werkelijkheid is, is vóór alles het eigenlijke beginsel der begrijpbaarheid, de *doorzichtigheid*, welke aan ieder ding eigen is. Eveneens is iedere vorm een spoor of straal van het scheppend Verstand, in 't binnenst van ieder geschapen wezen gedrukt. Nu is van den anderen kant iedere orde en iedere verhouding verstandswerk. Wanneer men derhalve met de Scholastieken beweert, dat de schoonheid is de „*schittering van den vorm over de geëvenredigde deelen der stof* [52])", geeft men te kennen, dat zij een belichting door het verstand is van een stof, welke verstandelijk geordend is. Het verstand geniet van het schoone, omdat het zichzelf daarin terugvindt en zich herkent en aansluiting krijgt aan zijn eigen licht. Dat is zóó waar, dat vooral diegenen — zooals een Franciscus van Assisië — de schoonheid der dingen opmerken en smaken, die weten, dat deze dingen uitgaan van een Verstand en ze terugbrengen tot hun Maker.

Definitie der Schoonheid.

Daaruit volgt, dat het schoone in eigenlijken zin object is van het verstand,

Ongetwijfeld onderstelt iedere zinnelijke schoonheid een zeker genot van het oog zelf of van het oor of de verbeelding; doch er is slechts schoonheid, als ook 't verstand op een of andere wijze geniet. Het oog wordt verrukt door een mooie kleur zooals het reukorgaan gestreeld wordt door een sterk parfum; maar van deze twee „vormen" of eigenschappen noemt men alleen de kleur *schoon*, omdat zij in tegenstelling met het reukwerk opgenomen wordt in een zintuig, dat belange-

looze kennis kan verwerven [53]), en zoo voor 't verstand een voorwerp van vreugde kan worden juist door haar glans, welke alleen zinnelijk waarneembaar is. Naarmate overigens de mensch zijn beschaving op hooger peil brengt, wordt ook de glans van de vorm, die hem in verrukking brengt, meer geestelijk.

Het is evenwel van belang op te merken, dat in het schoone, dat wij noemden als behoorend bij 's menschen natuur en dat aan de menschelijke kunst eigen is, die glans van de vorm, hoe zuiver begrijpelijk zij op zichzelf ook moge zijn, gegrepen wordt *in het zintuigelijk waarneembare en door het zintuigelijk waarneembare* en niet daarvan gescheiden.

doch gegrepen wordt in het zintuigelijk waarneembare en wel intuïtief

De intuïtie, het onmiddellijk zien van 't kunstschoon staat derhalve diametraal tegenover de abstractie van het wetenschappelijk ware. Want juist door de opname van het zintuig dringt hier 't licht van het wezen door in het verstand.

Het verstand geniet dan, ontslagen van de moeite, welke het abstraheeren meebrengt, zonder arbeid en zonder redeneeren. Het is ontheven van zijn gewone werk, d.w.z. het behoeft zijn voorwerp, het begrijpbare wezen, niet uit de stof, waarin 't geborgen was, los te maken, om daarvan stap voor stap de verschillende attributen na te gaan; zooals het hert aan de springbron heeft het niets te doen als te drinken: het drinkt de klaarheid van het wezen. Gebonden aan de intuïtie der zintuigen, wordt het doorstraald door een begrijpelijk makend licht, dat aan 't verstand op slag geschonken wordt, stralend uit het zinnelijk waarneembare; en dit wordt door 't verstand niet opgevangen *sub ratione veri* (*onder opzicht van het ware*), doch veeleer *sub ratione delectabilis* (*onder opzicht van het genotgevende*). Dat licht immers brengt het verstand tot genotvolle werking en heeft van zelf tot gevolg vreugde in het begeervermogen, dat zich naar alles *wat goed is*

d.w.z. niet door abstractie.

voor de ziel beweegt als naar zijn eigen object.

Slechts na afloop zal het verstand door de reflectie de oorzaken dezer vreugde meer of minder juist ontleden [54]).

Hoewel dus het schoone aan het metaphysiek ware aanknoopt in dien zin, dat alle glans van begrijpelijkheid in de dingen eenige gelijkvormigheid met de verstandelijke Oorzaak der dingen onderstelt, is het schoone niettemin geen onderdeel van het ware, doch van het goede [55]); de waarneming van het schoone houdt verband met de kennis, maar om zich daarbij aan te sluiten „zooals de bloei zich aansluit bij de jonge jaren"; zij is minder een soort kennis dan een soort genoegen. Het schoone is uitteraard aangenaam. Daarom beweegt het krachtens zijn natuur en in zoover het schoon is het verlangen en brengt het liefde voort; het heeft een kracht, die één maakt, terwijl het ware als zoodanig niets doet als verlichten. „Voor allen derhalve is het schoone zoowel als het goede verlangenswaard en beminnenswaard en verkiezenswaard [56])". Juist om haar Schoonheid wordt de Wijsheid bemind [57]). En alle schoonheid wordt eerst om haarzelf bemind, ook al wordt later het te zwakke vleesch ten val gebracht. De liefde brengt op haar beurt de verrukking voort, d.w.z. zij brengt den minnaar buiten zichzelf; ex-stase, welke de ziel gedeeltelijk doorleeft, wanneer zij wordt aangegrepen door de schoonheid van het kunstwerk en ten volle, wanneer ze, als de dauw door de zon, gedrenkt wordt door de schoonheid Gods. En van Godzelf moet men, volgens Dionysius den Areopagiet [58]), durven zeggen, dat Hij in zekeren zin liefdesextase ondergaat ter oorzake van den overvloed Zijner goedheid, welke Hem in alles een deelname aan Zijn schittering doet uitstorten. Doch Zijn liefde veroorzaakt de schoonheid van wat Hij bemint, terwijl ònze liefde veroorzaakt wordt door de schoonheid van wat wij beminnen.

Het schoone is een onderdeel van het goede, niet van het ware.

Wat de Ouden zeiden van het Schoone moet in den meest formeelen zin verstaan worden en men dient te vermijden, hun gedachte door een of andere te enge toepassing te vertroebelen. Er is niet één manier, doch er zijn er duizend of tienduizend, waarop het begrip van *gaafheid* of volmaaktheid of voltooid-zijn kan verwezenlijkt worden. De afwezigheid van hoofd of arm is een tekort aan volledigheid, dat voor een vrouw van groot, maar voor een standbeeld van heel weinig belang is, hoe groot verdriet Ravaisson er ook van gehad heeft, de Venus van Milo niet te kunnen *aanvullen*. De geringste schets van da Vinci, ja zelfs van Rodin is meer „af" dan de fijnst afgewerkte Bouguereau. En als een futurist er lust toe heeft, slechts één oog te geven of 't vierde van een oog aan de dame, wier portret hij maakt, dan mag niemand hem het recht daartoe betwisten; men moet alleen eischen — en dáár ligt het heele probleem — dat dit kwart-oog precies alles is, wat er *in het gegeven geval* aan oog bij genoemde dame moet zijn.

Wat de volledigheid eischt

Hetzelfde geldt voor de verhouding, de overeenkomst of de harmonie. Zij verschillen naar de objecten en naar de doeleinden. De juiste verhouding bij den man is niet die bij het kind. De figuren, die geconstrueerd zijn volgens den Griekschen of Egyptischen kanon, zijn in haar soort volmaakt van verhouding. Doch de caricaturen van Rouault zijn in hun soort even volmaakt van verhouding. Volledigheid en verhouding hebben in 't geheel geen absolute beteekenis [59]) en moeten enkel opgevat worden *met betrekking* tot het doel van het werk, dat is, het doen uitschitteren van een vorm op de stof.

de harmonie

Ten slotte en vooral die glans van den vorm zelve, het wezenlijke der Schoonheid, kan op oneindig verschillende wijzen op de stof schitteren. Daar is de zinnelijk waarneembare glans van kleur

de glans



Annunciatie, door Fra Angelico

of klank, daar is de begrijpbare duidelijkheid van arabeske of van evenwicht, van werkzaamheid of van beweging, daar is de weerschijn op de dingen van een menschelijke of van een goddelijke gedachte, daar is vooral de diepe glans der doorschijnende ziel, der ziel, welke beginsel is van leven en dierlijke kracht of beginsel van geestesleven, van smart en van passie. Daar is een nog verhevener schittering: die van de genade, welke de Grieken niet hebben gekend.

Schoonheid is niet de gelijkvormigheid met een typus.

De schoonheid is dus niet de gelijkvormigheid met een bepaald ideëel en onveranderlijk type in den zin waarin zij het verstaan, die het ware met het schoone en de kennis met de genieting verwarren en daarom willen, dat de mensch om de schoonheid waar te nemen „door de visie der ideeën", „door het stoffelijk omhulsel heen" „de onzichtbare wezenheid der dingen" en hun „noodwendig type" ontdekt [60]). Van dit pseudo-Platonisme stond St. Thomas zeer ver af, evenver als van het idealistische gedoe van Winckelman en David. Voor hem is er schoonheid vanaf het moment, waarop de straling van eenige vorm door een geschikt geordende stof het verstand komt vervolmaken en hij zorgt ervoor ons te waarschuwen, dat in zekeren zin de schoonheid *betrekkelijk* is, — betrekkelijk niet ten opzichte der gesteltenissen van het subject (in den zin, waarin de modernen het woord betrekkelijkheid verstaan), maar ten opzichte van de eigen natuur en van het doel der zaak en van de formeele opzichten, waaronder zij genomen wordt. „Schoonheid wordt eenigszins met betrekking tot iets genoemd...... [61])". „Want de schoonheid van den geest verschilt van de schoonheid des lichaams en ook de schoonheid der lichamen onderling is verschillend [62])". En hoe schoon een geschapen ding ook is, het kan den een schoon voorkomen en den ander niet, omdat het slechts onder bepaalde

opzichten schoon is, welke de een ontdekt, maar die door een ander niet worden gezien; zoo is het „schoon op de eene plek en niet schoon op een andere".

Het schoone is een transcendentale

Reden hiervan is, dat het schoone behoort tot de orde der *transcendentalen,* d.w.z. der begrippen, welke alle grenzen van soort of kategorie overschrijden en onder geen enkele groep kunnen gebracht worden, omdat ze alles doortrekken en overal worden gevonden. Zooals het eene, het ware en het goede, is het schoone *het zijn zelf,* genomen onder een bepaald opzicht; het is een eigenschap van het zijn; het is niet iets, wat van buiten aan het zijn is toegevoegd, maar het voegt aan het zijn slechts een verstandelijke betrekkingtoe: het is het zijn, in zoover het alleen door intuïtief gezien worden aan een verstandelijke natuur genot verschaft. Zoo is ieder ding schoon, zooals ieder ding goed is, ten minste onder een bepaald opzicht. Zooals nu het zijn overal tegenwoordig en overal verschillend is, zoo is eveneens het schoone overal verspreid en overal anders. Zooals het zijn en de andere transcendentalen, is ook het schoone uitteraard *analoog,* d.w.z. het wordt in meervoudigen zin, *sub diversa ratione* (*in verschillenden zin*) gezegd van de verschillende subjecten, waarvan het gezegd wordt: iedere soort van zijn *is* op haar wijze, is *goed* op haar wijze, is *schoon* op haar wijze.

en een analogon.

De analoge begrippen worden *in eigenlijken zin* van God gezegd, in Wien de volmaaktheid, welke zij aanduiden, op een „formeel-eminente" wijze, in zuiveren en oneindigen toestand bestaat. Van God worden zij in den meest volmaakten zin gezegd en zij worden in de dingen slechts als een verspreide en als in een prisma ontleede weerkaatsing van Gods Gelaat teruggevonden [63]). Zoo is

de Schoonheid een van de Goddelijke Titels (Nomina Divina).

Gods schoonheid

God is schoon: Hij is de schoonste der wezens, omdat — zooals Dionysius de Areopagiet en St. Thomas [64]) uiteenzetten, — Zijn schoonheid zonder verandering of wisseling is, zonder groei of vermindering en omdat zij niet is als de schoonheid der dingen, die alle een verbizonderde schoonheid bezitten, „particulatam pulchritudinem, sicut et particulatam naturam". Hij is schoon door Zichzelf en op Zichzelf, schoon in absoluten zin.

Hij is bovenmate schoon (*superpulcher*), omdat in de volmaakt enkelvoudige eenheid van Zijn Natuur de bron aller schoonheid op bijzonder uitstekende wijze vóór al het andere bestaat.

is de eerste oorzaak van de schoonheid der schepselen.

Hij is de Schoonheid zelf, omdat Hij de schoonheid aan alle geschapen wezens geeft volgens ieders hoedanigheid en omdat Hij de oorzaak is van alle harmonie en klaarheid. Inderdaad is elke vorm, dat is elk licht „een zekere bestraling voortkomend uit de eerste Klaarheid", „een deelname aan de Goddelijke Klaarheid". En elke samenklank of elke harmonie, alle eendracht, alle vriendschap en alle vereeniging welke ook, die onder de wezens heerscht, komt voort uit de Goddelijke schoonheid, oerbeeld en uitstekend model van alle samenklank, welke alles onderling bijeenbrengt en alles tot zich roept en daarom terecht verdient „den naam van *kalos,* dat afgeleid is van roepen". Zoo „is de schoonheid van het schepsel niets anders dan een gelijkenis met de Goddelijke Schoonheid, waaraan de dingen deel hebben", en daar van den anderen kant elke vorm wezensbeginsel is en elke samenklank of elke harmonie bewaarster is van het wezen, moet men zeggen, dat de Goddelijke Schoonheid oorzaak is van het wezen van al wat is. *Ex divina pulchritudine esse omnium derivatur* [65]).

In de Drievuldigheid, voegt St. Thomas erbij [66]), wordt aan den Zoon de titel van Schoonheid als eigen toegekend. Inderdaad, wat de volledigheid of de volmaaktheid betreft, heeft Hij waarlijk en volmaakt de Natuur van den Vader zonder eenige vermindering in Zich. Wat de vereischte verhouding of harmonie betreft, is Hij het uitgedrukte en volmaakt gelijkend beeld van den Vader en het is juist de juiste verhouding, welke bij het beeld als zoodanig hoort. Ten slotte : wat de klaarheid betreft is Hij het Woord, dat het licht is en de schittering van het verstand, „volmaakt Woord, waaraan niets ontbreekt en zoo te zeggen kunst van den almachtigen God [67])".

Appropriatie van de schoonheid.

Waarom schoonheid onze zielen verheft.

De Schoonheid behoort dus tot de transcendenteele en metaphysieke orde. Daarom streeft zij er uitzichzelve naar, de ziel boven het geschapene te voeren. Sprekend over de natuurlijke drift naar het Schoone schreef de „poète maudit", aan wien de moderne kunst te danken heeft, dat zij zich weer bewust geworden is van den wezenlijk metaphysieken aard en van de despotische bovenzinnelijkheid der Schoonheid : „het is deze onsterfelijke natuurdrang naar het Schoone, die ons de aarde en haar schouwtooneelen doet bezien als een beeld, als een afspiegeling van den Hemel. De onleschbare dorst naar al de dingen van 't hiernamaals, welke het leven ons openbaart, is het meest levende bewijs van onze onsterfelijkheid. Het is evenzeer uit de poëzie en *door* de poëzie *heen*, uit en door de muziek heen, dat onze ziel de prachtige dingen ontwaart, welke aan gene zijde van het graf stralen ; en als bij een buitengewoon gedicht ons de tranen in de oogen springen, zijn deze tranen geen bewijs van overmatig genieten, doch veeleer de getuigenis van een geprikkelde zwaarmoedigheid, van een schreeuwend verlangen onzer zenuwen, van een natuur, balling in het

onvolmaakte, welke zich aanstonds, zelfs nog op deze wereld, zou willen meester maken van een geopenbaard paradijs [68])".

Wat de menschelijke geesten verbindt.

Wanneer men raakt aan het transcendentale, stoot men op het zijn zelf, op een gelijkenis van God, op een absoluut iets, op den adel en de vreugde van ons leven ; men betreedt dan het terrein van den geest. Het is opmerkelijk, dat de menschen geen waarlijk onderling verkeer hebben, tenzij door middel van het zijn of door een van diens eigenschappen. Alleen daardoor ontsnappen zij aan de beperking, welke het individu-zijn, waarin de materie hen opsluit, medebrengt. Als zij blijven in het vlak hunner zintuigelijke nooden en van hun gevoelspersoonlijkheid kunnen zij elkander wel mededeelingen doen, maar dan begrijpen zij elkander niet. Zij nemen elkander waar zonder elkander te zien, daar ieder in zulk geval totaal op zichzelf staat, zelfs wanneer het werk of de lust hen samenbindt. Doch raakt men aan het Goede en aan de Liefde, zooals de heiligen, raakt men aan het Ware, zooals een Aristoteles, raakt men aan het Schoone, zooals een Dante of Giotto, dan is de band gelegd en treden de zielen in gemeenschap. De menschen worden in werkelijkheid slechts door den geest vereenigd, alleen het licht brengt hen bijeen, „intellectualia et rationalia omnia congregans, et indestructibilia faciens [69])".

Verdeeling der Kunsten.

De Kunst in 't algemeen streeft ernaar, een werk te maken. Doch sommige kunsten willen een *schoon* werk maken en daardoor verschillen zij in wezen van alle andere. Het werk, waarvoor alle andere kunsten arbeiden, is zelf gericht op het nut van den mensch, is dus enkel een middel ; en het behoort geheel en al tot een bepaalde stoffelijke soort. Het werk, waarvoor de schoone kunsten arbeiden, is gericht op de Schoonheid :

het is bedoeld inzoover het schoon is, het is iets absoluuts, zichzelf voldoende en ofschoon het als te maken werk stoffelijk is en onder een bepaalde soort valt, behoort het toch in zoover het schoon is tot het rijk van den geest en verkeert het in de hoogste sferen en de onbegrensdheid van het zijn.

Specifieke aard der schoone kunsten.

De schoone kunsten vallen dus onder het *genus* (soort) kunst, zooals de mensch valt onder het *genus* dier. En evenals de mensch zelf zijn ze gelijk aan een gezichteinder, waar stof en geest elkander gaan raken. Zij hebben een geestelijke ziel. Daaruit komen haar onderscheidene eigenschappen voort. Haar aanraking met het Schoone wijzigt bepaalde kenmerken der kunst-in-het-algemeen in haar, vooral dáar, zooals wij zullen trachten aan te toonen, waar het de kunstvoorschriften betreft; van den anderen kant doet dat verband met het Schoone andere soortelijke kenmerken van de kunstdeugd uitkomen en drijft die als 't ware op de spits: vóor alles haar kenmerk van verstandelijkheid en haar gelijkenis met de beschouwende deugden.

Schoone kunsten en wijsheid.

Daar is een bijzondere overeenkomst tusschen de schoone kunsten en de wijsheid. Evenals deze zijn zij gericht op iets, dat boven den mensch uitgaat en dat in zich waarde heeft en waarvan de draagwijdte onbeperkt is, want de Schoonheid is onbegrensd als het zijn. Zij zijn belangeloos, om zichzelf begeerd, waarlijk edel, omdat haar werk op zich genomen niet gemaakt wordt om zich ervan te bedienen als van een middel, maar om ervan te genieten als van een doel, daar het werkelijk een *vrucht* is, *aliquid ultimum et delectabile*. Heel haar waarde is geestelijk en haar wijze van zijn is beschouwend. Want al is de beschouwing niet haar eigenlijke daad, zooals deze de daad is van de wijsheid, toch streven zij er naar, een verstandelijk genot voort te brengen, d.w.z. een soort beschouwing en zij onderstellen ook bij den kunstenaar een soort beschouwing, waaruit de schoonheid van het werk moet overvloeien. Daarom kan men, met inachtneming der verschillende verhoudingen, op de schoone kunsten toepassen, wat St. Thomas zegt van de wijsheid, als hij deze met het spel vergelijkt [70]: „Het heeft zijn goede reden, dat de beschouwing der wijsheid met het spel wordt vergeleken om twee dingen, welke men in het spel aantreft. De eerste is, dat het spel genoegen biedt en de beschouwing der wijsheid brengt de grootste genieting, volgens hetgeen de Wijsheid zelve zegt in Ecclesiasticus: *Mijn geest is zoeter dan honing*. De tweede, dat de verrichtingen bij het spel niet op iets anders gericht zijn, doch om haarzelf gezocht worden. Hetzelfde heeft plaats met de genietingen der wijsheid.... Daarom vergelijkt de Wijsheid haar genieting met het spel: *Iederen dag vermaakte ik mij, voor hem spelende op den aardbodem* (Prov., VIII, 31)".

Kunst blijft echter in de orde van het Maken.

Maar de Kunst blijft immer krachtens haar wezen in de orde van het Maken en zij wil, door slafelijken arbeid aan een stof te verrichten, vreugde des geestes teweegbrengen. Daardoor komt de kunstenaar in een eigenaardigen en tragischen toestand, welke zelf een beeld is van 's menschen toestand in de wereld, waar hij zijn leven moet slijten onder de stoffelijke dingen en leven met de geesten. Hoewel Aristoteles de oude dichters, door wie ons de godheid als afgunstig wordt beschreven, geheel in het ongelijk stelt, erkent hij, dat zij mochten zeggen, dat aan haar alleen het bezit der wijsheid in vollen eigendom is voorbehouden: „Dat is geen menschelijk bezit, want in vele opzichten is de menschelijke natuur slavin [71])". Het voortbrengen van schoonheid in vollen zin komt eveneens aan God alleen toe. En wanneer

de toestand van den kunstenaar meer menschelijk is en minder verheven dan die van den metaphysiker, is hij ook tweeslachtiger en smartelijker, omdat diens werkzaamheid zich niet geheel tot de zuivere innerlijkheid der geestelijke handelingen bepaalt, en op zichzelf niet in het beschouwen, doch in het maken bestaat. Zonder het licht of het voedsel der wijsheid te genieten is hij gebonden aan de harde eischen van het verstand en het beschouwende leven en is hij veroordeeld tot alle slafelijke ellenden der praktijk en der tijdelijke voortbrenging.

Kunst en volmaakte vreugde.

„Beste broeder Leo, Onze-lieve-Heerbeestje, al zou een Minderbroeder zelfs de taal der engelen spreken en iemand, die al vier dagen dood is, tot het leven opwekken, schrijf maar op, dat dáárin de volmaakte vreugde niet gevonden wordt...."

Wanneer de Kunstenaar het gansche hemellicht in zijn werk zou besluiten en heel de genade van het verloren Paradijs, zou hij geen volmaakte vreugde hebben, omdat hij wel de wijsheid op het spoor is en in den geur harer balsems wandelt, doch haar niet bezit. Wanneer de Wijsgeer alle redelijke gronden en alle krachten van het zijn zou kennen, zou hij niet de volmaakte vreugde bezitten, omdat zijn wijsheid menschelijk is. Wanneer de Godgeleerde alle analogieën met de voortbrengingswijzen der Goddelijke Personen zou doorgronden en op alle vragen betreffende Christus' werkingen kunnen antwoorden, zou hij niet de volmaakte vreugde bezitten, omdat zijn wijsheid wel een goddelijken oorsprong heeft, doch een menschelijke wijze van zijn en een menschelijke stem.

Ah! les voix, mourez donc, mourantes que vous êtes!

De Armen en de Vredelievenden alleen bezitten de volmaakte vreugde, omdat zij bij uitstek de wijs-



Aanbidding der Driekoningen, door Jacques Daret
(Berlijn, Kaiser Friedrich-Museum)

heid en de beschouwing bezitten, bij 't stilzwijgen der schepselen en de stem der Liefde; zonder middelaar vereenigd met de op Zich bestaande Waarheid kennen zij „de zoetheid, die God schenkt en den kostelijken smaak des Heiligen Geestes [72])". Dat gaf den heiligen Thomas, toen hij kort voor zijn dood sprak over zijn onvoltooide Summa de woorden in: „Ze komt mij voor als stroo: *mihi videtur ut palea*". Menschelijk stroo, als 't Parthenon en de Notre-Dame van Chartres, de Sixtijnsche kapel en de Mis in D, en dat op den laatsten dag verbrand zal worden. „Het geschapene kan niet blijvend boeien".

Middeleeuwen en Renaissance.

De Middeleeuwen kenden deze orde; de Renaissance heeft haar verbroken. Na drie eeuwen van ongeloof heeft de verkwistende kunst het laatste doel des menschen willen worden, zijn Brood en zijn Wijn, de medezelfstandige spiegel der zaligende Schoonheid. In werkelijkheid heeft ze haar zelfstandigheid slechts vergooid. En de Dichter, die hongerend naar zaligheid, aan de kunst de mystieke verzadiging vroeg, welke God alleen kan geven, kon slechts uitloopen op *Sigè l'abîme*. Het zwijgen van Rimbaud kenmerkt misschien het einde van een eeuwenlangen afval. Het maakt in ieder geval klaar en duidelijk, dat het dwaas is in de kunst de woorden des eeuwigen levens en de rust van het menschelijk hart te zoeken en dat de kunstenaar, wil hij zijn kunst en zijn ziel niet verbrijzelen, eenvoudigweg een goed werkman moet zijn in zoover hij kunstenaar is: dàt is het, wat de kunst van hem verlangt.

Moderne wereld en kunstenaars.

Doch ziet nu, hoe de moderne wereld, die den kunstenaar alles beloofd had, hem weldra nauwelijks meer de middelen om te bestaan zal laten. Gebouwd op de twee *tegennatuurlijke* beginselen van de *vruchtbaarheid van het geld* en van *het nut als laatste doel*, zonder eenige mogelijke beperking de

levenseischen en de dienstbaarheid uitbreidend, geheel beslag leggend op den vrijen tijd der ziel, het stoffelijk *te maken ding* (*factibile*) onttrekkend aan een regeling, welke het afmeet naar de doeleinden van het menschelijk wezen en den mensch het hijgen der machine en de verhaaste beweging der stof opleggend, drukt de moderne wereld op de menschelijke werkzaamheid een in den grond onmenschelijke werkwijze en geeft haar een eigenlijk duivelsche richting, want het einddoel van heel deze ijlkoorts is den mensch te hinderen in zijn denken aan God,

dum nil perenne cogitat,
seseque culpis illigat,

terwijl hij de gedachten aan het eeuwige opzij zet en zich in zonden verstrikt.

Bijgevolg moet men logisch al datgene, wat om eenige reden het kenmerk des geestes draagt, als onnut, dus als afgekeurd, verwerpen.

Mogelijke toekomst.

„Het patriciaat in de orde der daden, maar een werkelijk demokratische barbaarschheid der gedachte : dat is het erfdeel der komende tijden ; de droomer en de beschouwer zullen er zich kunnen handhaven ten koste hunner veiligheid of van hun welzijn ; betrekkingen, succes of eer zullen de plooibaarheid van den tooneelspeler beloonen ; meer dan ooit en in een mate, welke aan de ijzeren eeuwen onbekend was, zal de held of de heilige zijn fierheid in armoede en eenzaamheid moeten boeten [73])".

Vervolgd als de wijze en bijna als de heilige zal de kunstenaar misschien ten slotte zijn broeders herkennen en zijn ware roeping terugvinden ; want in zekeren zin is hij niet van deze wereld, daar hij vanaf het oogenblik, waarop hij voor de schoonheid werkt, op den weg is, welke de gerechte zielen voert naar God en haar de onzichtbare dingen door de zichtbare duidelijk maakt. Hoe zeldzaam

zij dan ook mogen zijn, die niet aan het Beest willen behagen en met alle winden meewaaien, zal toch enkel door het feit, dat zij een *onbaatzuchtige* werkzaamheid zullen ontplooien, het menschelijk geslacht in hen leven.

ZESDE HOOFDSTUK

De regels der kunst

Datgene, wat de kunst tot kunst maakt, bestaat geheel in de ordening, welke zij in de stof drukt. Bovendien behoort het, volgens de Ouden, tot het wezen der kunst, bepaalde regels te hebben, *viae certae et determinatae.*

Kunst heeft „bepaalde regels".

Deze uitdrukking: „bepaalde regels" roept in ons onaangename herinneringen wakker; wij denken aan de drie eenheden en aan de „regels van Aristoteles". Maar de stijfdeftige regels der spraakkunstenaars van de Groote Eeuw komen van de Renaissance en haar bijgeloovige vereering der Oudheid en van haar tot mummie gemaakten Aristoteles, niet van den christelijken Aristoteles onzer leeraren. De bepaalde regels, waarover de scholastieken spraken, zijn geen afgesproken imperatieven, welke van buiten af aan de kunst zijn opgelegd; 't zijn wegen, waarop de kunst zelve werken moet, wegen van het makend verstand, hooge en verborgen wegen [74]). Iedere kunstenaar weet zeer goed, dat zonder dezen verstandelijken vorm, welke de stof moet beheerschen, zijn kunst slechts een warboel van uiterlijkheid zijn zou [75]). Eenige verklaringen schijnen hier echter noodzakelijk.

Regels en habitus

Voor zoover 't allereerst de kunst in het algemeen betreft, de handenarbeid of slafelijke kunsten zoowel als de schoone en vrije kunsten, moet men er zich van doordringen, dat de bewuste regels

inderdaad niets beteekenen, wanneer ze niet in levenden en geestelijken toestand voorkomen in een *habitus* of een verstandsdeugd, die eigenlijk de deugd van kunst uitmaakt.

maken den kunstenaar niet tot slaaf.

Door den *habitus* of de deugd van kunst, welke zijn geest innerlijk verheft, is de kunstenaar een heerscher, die zich van de regels overeenkomstig zijn doeleinden bedient; het heeft even weinig zin, hem te beschouwen als „onderworpen" aan de regels als een werkman te houden voor een, die „onderworpen" is aan zijn werktuigen. Eigenlijk bezit hij ze en wordt er niet door bezeten; hij wordt er niet door *gebonden*, doch *bindt* zelf, door middel dier regels, de stof en het werkelijke; en soms, in die bijzondere oogenblikken, waarin de werking van het genie in de kunst gelijkt op het wonder van God in de natuur, zal hij niet tegen de regels handelen, doch daarbuiten en daarboven, volgens een hoogeren regel en een meer verborgen orde. Zoo moeten wij het woord van Pascal opvatten: „De ware welsprekendheid stoort zich niet aan de welsprekendheid, de ware zedeleer geeft niets om de zedeleer, niets geven om de wijsbegeerte is waarlijk wijsgeer zijn", met de volgende geestige kantteekening van het meest tyrannieke en meest jacobijnsche kopstuk der Academie: „Als gij de schilderkunst niet aan uw laars lapt, zal zij u aan haar laars lappen" (David).

De habitus strijden met den geest van onzen tijd.

Zooals we boven hebben aangestipt is er een diepgaande onverdraagzaamheid tusschen de *habitus* en het streven naar nivelleering. De hedendaagsche wereld verafschuwt de *habitus*, van welken aard ook, en men zou een zeer merkwaardige *geschiedenis* kunnen schrijven *van de gestadige verjaging der habitus door de hedendaagsche omwenteling.* Deze geschiedenis zou heel ver in het verleden opklimmen. „De visch begint te rotten bij den kop": dan zou men zien, hoe godgeleerden als Scot,

vervolgens Occam en zelfs Suarez allereerst de meest adellijke dezer eigenaardige zijnswijzen, nl. de Gaven des Heiligen Geestes — zonder te spreken van de ingestorte zedelijke deugden — mishandelen. Weldra zullen de goddelijke deugden en de heiligmakende genade door Luther, later door de Cartesiaansche godgeleerden gevijld en geschaafd worden. Onderwijl worden ook de natuurlijke *habitus* verdraaid : in zijn nivelleerwoede valt Descartes zelfs het *genus generalissimum* (het meest algemeene in het wezen) aan, waarvan de gevloekte habitus deel uitmaken en hij ontkent het werkelijk bestaan van eigenschappen en accidenten. Dan wordt iedereen verzot op rekenmachines ; dan droomt iedereen van methode en nog eens methode. En Descartes vat de methode op als een gemakkelijk en onfeilbaar middel om „degenen, die geen studies gemaakt hebben" en de wereldlingen tot de waarheid te laten komen [76]). Ten slotte vindt Leibniz een logika en een terminologie uit, waarvan de merkwaardigste eigenschap is, dat zij *ontslaan van het denken* [77]). Daarop volgt de geestelijke hersenloosheid van de Eeuw des Lichts.

Men tracht hen door methode of regels te vervangen.

Zoo streven de *methode* of de *regels*, wanneer men haar beschouwt als *een verzameling van formules en werkrecepten, welke er spelenderwijs ingaat en voor den geest dient als 'n uitrusting voor heilgymnastiek en machinalen arbeid*, overal in de hedendaagsche wereld ernaar, de *habitus* te vervangen, omdat de methode voor allen is, terwijl de habitus slechts voor enkelen zijn. Welnu, 't is onaannemelijk, dat de toegang tot de hoogste vreugden zou afhangen van een deugd, welke eenigen bezitten en anderen niet ; bijgevolg moet de schoonheid gemakkelijk bereikbaar gemaakt worden.

Chalepa ta kala (Het schoone is moeilijk). De

Ouden meenden, dat de waarheid moeilijk is, dat de schoonheid moeilijk is en dat de weg daarheen nauw is ; ook, dat het beslist noodzakelijk is, om de moeilijkheid en de verhevenheid van het object te overwinnen, dat een innerlijke kracht en vervolmaking, d.w.z. een *habitus*, in den drager ontwikkeld zijn. Hun zou derhalve de moderne opvatting van de methode en de regels als een schreeuwende ongerijmdheid zijn voorgekomen. Volgens hun beginselen behooren de regels tot het wezen der kunst, doch op voorwaarde, dat de habitus als levende regel gesteld worde. Zonder hem zijn de regels niets. Prop een goedwilligen prijswinner, die vijftien uur per dag werkt, maar in wien de habitus niet kiemt, vol met de volledige theoretische kennis van alle regels eener kunst : ge zult er nooit een kunstenaar van maken en hij zal altijd oneindig verder van de kunst staan dan het kind of de wilde met 'n eenvoudigen natuuraanleg — wat gezegd zij, om de al te naïeve of al te vernuftige aanbidders der negerkunst te verontschuldigen. Het probleem wordt voor den hedendaagschen kunstenaar op 'n onzinnige wijze gesteld als een keuze tusschen den afgetakelden ouderdom der akademische regels en de primitieve onbeholpenheid van den natuuraanleg : hier is nog geen kunst tenzij in vermogen ; daar is ze heelemaal niet. De kunst is uitsluitend in den levenden verstandelijken *habitus*.

Habitus moet levende regel zijn.

Natuurlijke aanleg en kunst.

In onzen tijd beschouwt men gaarne den *natuurlijken aanleg* als de kunst zelf, vooral als hij *overtrokken* is met vlotte foefjes en 'n behagelijke bontheid. De natuurlijke aanleg is evenwel slechts een voorwaarde, een vereischte voor de kunst of liever een *natuurlijk aanvangsstadium* van den kunstenaarshabitus. Deze vanzelf ontstane geschiktheid is natuurlijk onontbeerlijk, doch zonder verzorging en ontwikkelende tucht, welke volgens de Ouden lang en geduldig en eerlijk moet zijn,

zal zij nooit groeien tot eigenlijk gezegde kunst. De kunst spruit derhalve voort uit een vanzelf opgewelde, onwillekeurige neiging, zooals de liefde, en ze moet aangekweekt worden zooals de vriendschap. Zij is een deugd evenals deze.

Natuurlijke aanleg komt van den kant van het lichaam

St. Thomas doet ons opmerken, dat de natuurlijke geschiktheden, waardoor de individuen onderling verschillen, van den kant van het lichaam komen [78]; zij raken onze zintuigelijke vermogens en vóór alles de verbeelding, de voornaamste bron voor de kunst, — die zoo de *gave* bij uitnemendheid blijkt te zijn, waardoor men kunstenaar wordt, — welke de dichters zoo graag tot heerschend vermogen maken, omdat zij zóó innig verbonden is met de werkzaamheid van het scheppend verstand, dat zij haar niet immer van dit laatste weten te onderscheiden.

maar de deugd van kunst is geestelijk.

De deugd van kunst is echter een vervolmaking van den geest; bovendien drukt zij op het menschelijk wezen een onvergelijkelijk dieper kenmerk dan de natuurlijke vermogens doen.

Natuurlijke aanleg kan bedorven worden.

Bovendien kan het gebeuren, dat de wijze van opleiding, waardoor de natuurlijke geschiktheden ontwikkeld moeten worden, den van zelf ontstanen aanleg verlamt in plaats van den habitus te doen uitgroeien, vooral wanneer deze wijze uiterlijk is en geheel bedorven door schoolsche handigheden — of ook, wanneer zij theoretisch en bespiegelend in plaats van werkdadig is, want het praktisch verstand, waaruit de kunstregels voortkomen, gaat te werk door een effect voort te brengen, maar niet door te onderzoeken of te bewijzen en dikwijls kunnen zij, die de kunstregels in meest volkomen eigendom bezitten, haar het slechtst onder woorden brengen. Vanuit dit gezichtspunt moet men de vervanging (begonnen door Colbert en door de Revolutie voltooid) van den gildenleertijd door het akademische

en schoolsche onderricht betreuren[79]). Juist door het feit, dat de kunst een deugd is van het praktisch verstand, is de onderrichtingsmethode, welke haar van nature toekomt, het werk-onderricht, het werk-novitiaat onder een meester en ten aanzien van de werkelijkheid — niet de lessen, door professoren bij stukjes en brokjes gegeven; en om de waarheid te zeggen bergt zelfs het begrip van een *School der Schoone Kunsten*, vooral in den zin, waarin de hedendaagsche Staat dit woord opvat, een wanbegrip der dingen, even diep als bijvoorbeeld het begrip van een *hoogere cursus in de deugd*. Vandaar het herhaaldelijk verzet van een Cézanne tegen de School en tegen de professoren, een verzet, dat zich eigenlijk vooral richt tegen een averechtsche opvatting van kunstenaarsopleiding.

Begrijpelijk verzet van kunstenaars tegen het akademisme.

Daar de kunst een verstandelijke habitus is, onderstelt zij dus noodzakelijk en in alle geval een *vorming* des geestes, die den kunstenaar in het bezit stelt van bepaalde werkregels. Ongetwijfeld kan in bepaalde uitzonderingsgevallen de persoonlijke macht van den kunstenaar — bijvoorbeeld van een Giotto[80]) of van een Moussorgsky, voldoende zijn, om hem deze geestesvorming te verschaffen. Daar datgene, wat meer geestelijk is in de kunst, — het samenvattend onmiddellijk inzicht, de opvatting van het werk, dat gemaakt moet worden — afhangt van de *via inventionis* of van den vindingsdrang (wat om eenzaamheid vraagt en niet van anderen geleerd wordt), kan men zelfs zeggen, dat de kunstenaar zichzelf geheel alleen vormt en vervolmaakt voorzoover het de laatste voltooiïng en het hoogste leven zijner kunst betreft. Naarmate men deze geestelijke voltooiïng der kunst dichterbij zal komen, zullen ook de *viae determinatae* (*bepaalde wegen*), waarmee men te doen zal hebben, meer het eigendom, het geheel persoonlijk eigendom

De kunstenaar voltooit zijn kunst zelf.

van den kunstenaar zijn en van dien aard, dat zij zich slechts aan een enkeling openbaren [81]). Misschien loopen wij, als we ons op dit standpunt stellen, gevaar om ons in dezen tijd, waarin wij op zoo wreede wijze alle rampen der anarchie ondervinden, eenige illusie te maken aangaande den aard en de uitgebreidheid der resultaten, welke men mag verwachten van een terugkeer tot de tradities van het handwerk. Echter is om het groote aandeel, dat verstands- en redeneerwerk in de kunst heeft, de overlevering van een vak, opleiding door meesters en de continuïteit van menschelijke samenwerking, kortom, de *via disciplinae*, voor de kunst absoluut noodzakelijk; en dit zoowel wat betreft de eigenlijk gezegde techniek en de stoffelijke middelen, zonder welke kunst onmogelijk is, als wat betreft die heel begripvormige en verstandelijke uitrusting, welke bepaalde kunsten (met name de Schoone Kunsten en voor alles de klassieke kunst) vereischen en meebrengen; bovendien is ze noodig voor het onmisbaar behoud van een zeker beschavingspeil onder het gemiddelde der kunstenaars en handwerkers; want men kan toch onmogelijk van ieder hunner verlangen, een „oorspronkelijk genie" te zijn [82]).

Toch is opleiding voor den kunstenaar noodzakelijk.

Deze helpt slechts van buitenaf.

Om de gedachte van St. Thomas geheel weer te geven [83]), moeten wij daaraan toevoegen, dat bij iedere opleiding en bij alle onderwijs de leeraar het beginsel van innerlijke werkzaamheid, dat in den leerling is, slechts van buitenaf helpt. Onder dit opzicht treedt het onderricht in het veelomvattend begrip van de *ars cooperativa naturae* (*de kunst, welke met de natuur samenwerkt*): terwijl sommige kunsten haar stof aanpakken om die te beheerschen en haar een vorm op te leggen, welke zij slechts te ontvangen heeft, — zooals de kunst van een Michel Angiolo, die als soeverein

meester het marmer dwingt, — wenden andere kunsten zich metterdaad, daar ze voor stof de natuur zelve hebben, tot haar stof om die te dienen en om haar te helpen een vorm of een volmaaktheid te bereiken, welke slechts door de werkzaamheid van een innerlijk beginsel verkregen kan worden; dat zijn de kunsten, die „met de natuur samenwerken", met de lichamelijke natuur, zooals de geneeskunde, met de geestelijke natuur, zooals het onderricht (zooals ook de kunst van zieleleiding). Deze kunsten werken slechts door aan het innerlijk beginsel, dat in het subject is, de middelen en hulpbronnen te verschaffen, welke het gebruikt, om zijn effect voort te brengen. Het *innerlijk beginsel*, dat is het verstandelijk licht, dat in den leerling straalt, is bij het verwerven van de wetenschap en de kunst de *hoofdoorzaak* of de *voornaamste werkende kracht* (*causa vel agens principalis*).

Wat nu vervolgens meer in het bijzonder de schoone kunsten betreft: haar aansluiting bij het zijn en de transcendentalen schept voor haar, wat de kunstregels aangaat, een heel aparten toestand.

De schoone kunsten zijn onderworpen aan de wet van vernieuwing.

Vooreerst zijn ze al onderworpen aan een wet van vernieuwing, dus van verandering, welke de overige kunsten niet kennen, minstens niet om dezelfde reden.

De schoonheid heeft, als het zijn, een onbepaalde uitgestrektheid. Maar het werk als zoodanig, in de stof reëel gemaakt, hoort tot een bepaalde soort, *est in aliquo genere*. En het is onmogelijk, dat een soort een der transcendentalen volkomen omvat. Buiten de kunst-soort, waaronder dit werk valt, zijn er altijd nog een onbepaald aantal wijzen, waarop iets een *schoon* werk kan zijn.

Aldus kan men een soort conflict waarnemen tusschen de transcendentie, het alles overschrij-

dende der schoonheid en de stoffelijke omslotenheid van het werk, dat gemaakt moet worden, tusschen het vormelijk opzicht van *schoonheid*, nl. de schittering van het wezen en van alle transcendentalen te zamen en het vormelijk opzicht der kunst, nl. de juiste vervaardiging van de dingen, welke gemaakt moeten worden. Geen kunstvorm, hoe volstrekt ook, kan de Schoonheid in zich sluiten, zooals de H. Maagd haar Schepper bevat heeft. De kunstenaar staat voor een onmetelijke en eenzame zee,

....sans mâts, sans mâts ni fertiles îlots,
en de spiegel, welke hij haar voorhoudt, is niet grooter dan zijn hart.

De scheppende kunstenaar vindt een nieuwe overeenkomst met het schoone.

Het genie, de scheppende kunstenaar is hij, die een *nieuwe overeenkomst* met het schoone vindt, een nieuwe wijze, waarop de klaarheid van de vorm op de stof kan afstralen. Het werk, dat hij maakt en dat als zoodanig tot een bepaalde soort behoort, is vanaf dat oogenblik in een nieuwe soort en het eischt nieuwe regels — dat wil zeggen, een nieuwe aanpassing van de eerste en eeuwige regels (welke door de verschillende kunstwetenschappen nader aangeduid moeten worden en die slechts *formeel* en *analogisch* beschouwd onveranderlijk zijn), en zelfs het gebruikmaken van *viae certae et determinatae,* welke totdan niet gebruikt zijn en in het begin verwarring brengen.

In dien toestand is de werkzaamheid, welke beschouwend in verbinding staat met het transcendenteele, het algemeen zijnde, (wat het eigenlijke leven van de kunsten van het Schoone en van hare regels uitmaakt), duidelijk de overheerschende.

Conservatisme in het niet-wezenlijke is gevaarlijk.

Maar het verloop is bijna fataal, wanneer het talent, de handigheid, de techniek zonder meer, de werkzaamheid, welke uitsluitend werkend optreedt en uit de *soort* kunst voortvloeit, langzaamaan de overhand krijgt, wanneer men zich nog slechts

zal beijveren om datgene, wat eenmaal gevonden is, uit te buiten. De eertijds levende en geestelijke regels zullen dan opgaan in de stof en deze vorm van kunst zal zichzelf ten slotte uitputten; een vernieuwing zal noodzakelijk zijn. Moge het den hemel behagen, dat er een genie opstaat, om haar te bewerken! Zelfs in dit geval kan deze vernieuwing misschien het algemeene kunstpeil verlagen: ze bergt echter de voorwaarde voor het ontstaan van zeer hoogstaande werken [84]).

Voorbeeld van vernieuwing.

Men kan aannemen, dat van Bach tot Beethoven en van Beethoven tot Wagner de kunst in het algemeen, dat de vorm of de soort kunst gedaald is in hoedanigheid, in geestelijkheid en in zuiverheid. Maar wie zou durven beweren, dat een van deze drie mannen minder groot is dan de andere? Het is zeker waar, dat er geen noodzakelijke vooruitgang in de kunst is, dat overlevering en tucht juist de bestaansvoorwaarden der kunst onder de menschen zijn en de ware voedsters der oorspronkelijkheid en dat de koortsige gejaagdheid, welke het hedendaagsche individualisme met zijn hang naar omwenteling in het middelmatige opdringt aan de opeenvolging van kunstvormen, van mislukte scholen, van kinderachtige modes, het ziekteverschijnsel is van het ergste verstandelijke en sociale verval: tòch blijft voor de kunst een vernieuwing absoluut noodzakelijk: zij heeft haar seizoenen zooals de natuur.

Kunst onderstelt een juist richten van het begeervermogen naar het doel der kunst.

De Kunst onderstelt niet zooals de Voorzichtigheid een juist richten van het begeervermogen, dat is van het vermogen om te willen en te beminnen, met betrekking tot het doel des menschen, of in de zedelijke orde. Ze onderstelt echter wel, zooals Cajetanus uiteenzet [85]), dat het begeervermogen rechtuit streeft *naar het doel, dat eigen is aan de kunst,* zoodat het beginsel: „de waarheid

de manier, waarop hij de regels van zijn kunst toepast, altijd nieuw en onvoorzien is. Slechts op deze voorwaarde is zijn regeling onfeilbaar. „Een schilderstuk, zei Degas, is iets, dat evenveel doortraptheid, sluwheid en overleg vereischt als het bedrijven van een misdaad [89])". Om verschillende redenen en wegens de transcendentie van haar object, hebben aldus de schoone kunsten deel aan de bestuursdeugden, evenals de jacht of de krijgskunde.

Gevaar van schoolregels.

Deze voorzichtigheid van den kunstenaar, deze soort geestelijke gevoeligheid bij de aanraking met de stof beantwoordt in de werkdadige orde aan de beschouwende werkzaamheid en aan het eigen leven der kunst bij de aanraking met het schoone. Naarmate de schoolregels op haar de overhand krijgen, keeren de schoone kunsten terug tot den algemeenen typus van de kunst en de lagere groepen daarvan, de handwerksbedrijven.



Fries van het Parthenon (detail ; Athene, Acropolis-museum)
Voorbeeld van wat Maritain het redelijk Evenwicht der Grieksche Kunst noemt

ZEVENDE HOOFDSTUK

De zuiverheid der kunst

„Wat wij op het oogenblik van de kunst vragen, merkte Emile Clermont op [90]), komt neer op wat de Grieken van heel andere dingen verlangden, soms van den wijn, meestal van de viering hunner mysteriën : een ijlkoorts, een roes. De groote bakchische verdwazing dezer mysteriën — uit Azië afkomstig —, dát beantwoordt aan onze hoogste kunstontroering. Maar de kunst was voor de Grieken heel iets anders [91]). Haar doel was niet, de ziel in verwarring te brengen, maar deze te zuiveren, wat juist het tegenovergestelde is; „de kunst loutert de passies", volgens de beroemde en gewoonlijk verkeerd verklaarde uitdrukking van Aristoteles. Voor ons zou 't ongetwijfeld allereerst noodig zijn, onze idee van de schoonheid te louteren...."

Dat zoowel van de zijde der *kunst* in 't algemeen, als van den kant der *schoonheid* het verstand in 't kunstwerk de eerste plaats bekleedt, leeren de scholastieke Meesters op tallooze wijzen. Zonder ophouden herinneren zij ons, dat de *rede het eerste beginsel is van alle menschenwerk* [92]). Daaraan kunnen we toevoegen, dat zij, door van de Logika de „vrije kunst" bij uitstek te maken en door haar aan te duiden als datgene, wat in bepaald opzicht het allereerst met de kunst trekken van overeenkomst vertoont, ons er op wijzen, dat in elke kunst een soort doorleefde deelname aan de Logika gevonden wordt. **Kunst en Logika.**

Dáar is slechts ORDE en Schoonheid,
Weelde, rust en genot [93]).

Kunst en Leugen.

Wanneer in de bouwkunst alle onnuttig oplegsel leelijk is, dan komt dat, omdat zooiets onlogisch is; als in de religieuze kunst nagebootst materiaal en gezichtsbedrog verwerpelijk zijn, dan is dat om het onlogische er van, onlogisch op zichzelf en in het bijzonder met betrekking tot hun godsdienstig gebruik: want het is verregaand onlogisch, dat de leugen gebruikt wordt om Gods huis te sieren [94]); *Deus non eget nostro mendacio* [95]). „Leelijk in de kunst, zei Rodin, is al wat valsch is, al wat lacht *zonder reden*, wat zich *zonder aanleiding* aanstelt, wat een hooge borst opzet en druk doet, wat slechts schijn is van schoonheid en gracie, kortom alwat liegt [96])." — „Ik eisch, schrijft Maurice Denis [97]), dat gij uw personen schildert *op zulk een manier, dat zij duidelijk blijken geschilderd te zijn*, onderworpen te zijn aan de wetten der schilderkunst, dat zij niet probeeren mijn oog of mijn geest te misleiden; de waarheid der kunst bestaat in de overeenstemming van het werk met zijn middelen en zijn doel." Deze opvatting wordt gedekt door hetgeen de Ouden zeggen, n.l., dat de waarheid der kunst beschouwd wordt *per ordinem et conformitatem ad regulas artis* [98]), en ook, dat alle kunstwerk logisch moet zijn. Daarin ligt zijn waarheid. Het moet op de een of andere wijze met de Logika verbonden zijn, niet met de pseudo-logika der klare ideeën [99]), maar met de waarachtige Logika, die van den bouw van het levende wezen en van de innerlijke meetkunde der natuur. Een gothische kathedraal is evengoed een logisch wonderwerk als de Summa van St. Thomas; zelfs de laatste periode der gothiek, de vlam-gothiek, acht alle oplegsel uit den booze, en de overladenheid, waarin zij vervalt, is precies dezelfde als die van de opgesierde en gewrongen syllogismen van de redeneerkunstenaars uit dien tijd. Vergilius, Racine en Poussin zijn logisch. Zoo ook Shakespeare. En Baudelaire! Chateaubriand is het niet. — De bouwmeesters der Middeleeuwen restaureerden nooit „in stijl", op de manier van Viollet-le-Duc. Als het koor van een romaansche kerk door brand was verwoest, herbouwden zij het in gothiek zonder verder te denken. Doch ziet nu eens aan de kathedraal van Le Mans die samenvoeging en dien overgang, dien plotselingen uitbloei-in-schoonheid, zoo zeker van zichzelf: dát is levende logika, zooals die van de bergvorming der Alpen of van den lichaamsbouw van den mensch.

Technische vaardigheid is voorwaarde tot kunst, maar kan een gevaar worden.

De volmaaktheid der deugd van kunst bestaat volgens St. Thomas in de oordeelshandeling. Wat de technische vaardigheid betreft, deze is een vereischte voorwaarde, welke buiten de kunst staat. Zij is zelfs voor de kunst, hoe noodzakelijk ze ook mag zijn, een voortdurende bedreiging, voor zoover zij de regeling van de spiergewoonte in de plaats dreigt te stellen van de regeling van den verstandelijken *habitus* en het werk te onttrekken aan en te doen ontstaan buiten de inwerking der kunst. Want er is een inwerking van de kunst, welke door een physieken en werkelijken invloed, die van uit het verstand, waar de kunst zetelt, doordringt tot het bewegingsvermogen zelf der ledematen, (*per physicam et realem impressionem usque ad ipsam facultatem motivam membrorum*), de hand in beweging brengt en in het werk een artistieke „vormelijkheid" doet „stralen" [100]). Zoo kan er een spiritueele kracht leven in een onhandig getrokken lijn.

Daaruit komt de lieftalligheid voort, welke men vindt in de onhandigheid der primitieven; op zich biedt deze onhandigheid in 't geheel niets bekoorlijks, zij heeft niet de minste aantrekkelijkheid dáár, waar de kunst onontwikkeld is, zooals

bij den argeloozen octrooibeambte Rousseau en ze wordt zelfs zonder meer afstootend, als ze, hoe weinig ook, om zichzelf gezocht of nagebootst wordt. Maar bij de primitieven was zij een heilige zwakheid, waardoor zich de fijne verstandelijkheid der kunst openbaarde [101]).

De mensch leeft zoozeer *in sensibus (onder de zinnen)*, hij heeft zooveel moeite om zich op verstandelijk peil te houden, dat men vragen mag, of de vooruitgang der stoffelijke middelen en van de wetenschappelijke techniek, in de kunst zoowel als in het sociale leven, — op zich goed — niet in feite een kwaad is, voor zoover het den doorsneetoestand van kunst en beschaving betreft. Wat op dit terrein meer dan noodig een hinderpaal wegneemt, neemt een kracht weg en wat een moeilijkheid opruimt, ruimt een grootheid op.

Wanneer we bij een museumbezoek van de zalen der primitieven komen in die der renaissancekunst, wier technisch kunnen en vaardigheid zeker veel aanzienlijker zijn, zet onze voet een schrede op den vloer, maar onze ziel valt recht naar beneden. Zij wandelde op de eeuwige heuvelen, thans bevindt zij zich op een — overigens prachtigen — tooneelvloer. In de XVIde eeuw doet de leugen als meester haar intocht in de schilderkunst, welke begonnen is de wetenschap om haarzelfswil te beminnen en die de *illusie* der natuur wil geven en ons wil doen gelooven, dat wij, als we voor een schilderstuk staan, ons voor het geschilderde tafereel of het geschilderde onderwerp, maar niet voor een schilderij bevinden.

De leugen in de schilderkunst.

De groote klassieken zijn erin geslaagd de kunst van deze leugen te zuiveren; het realisme en in bepaald opzicht het impressionisme gingen daarin op. Vertegenwoordigt in onze dagen het kubisme, ondanks zijn enorme tekortkomingen, de nog struikelende en schreeuwerige kindsheid van een

nieuwe, zuivere kunst? Het barbaarsch dogmatisme van zijn woordvoerders verplicht ons daaraan sterk te twijfelen, en te vreezen, dat de nieuwe school slechts probeert zich geheel en al van de natuurgetrouwe navolging los te maken, om te verstarren in de *stultae quaestiones*, doordat zij de eerste voorwaarden ontkent, welke de schilderkunst in wezen onderscheiden van de andere kunsten, b.v. van de dichtkunst of de logica [102]).

Reactie tegen die leugen.

We zien echter bij eenige kunstenaars, — schilders, dichters en vooral musici, — welke nog kort geleden door de kritiek werden bijeengeduwd in den kubus (een zeer uitrekbaren kubus!) — een streven, dat alleszins de aandacht verdient, naar den logischen samenhang, den eenvoud en de zuiverheid van middelen, die toch eigenlijk de waarachtigheid der kunst uitmaken. Alle toonaangevende *kringen* vragen vandaag om het klassieke; ik ken onder de hedendaagsche voortbrengselen niets, wat meer eenvoudig *klassiek* is dan de muziek van Satie. „Nooit hekserijen, herhalingen, verdachte liefelijkheden, rillingen of koortsdampen. Nooit „roert Satie in het moeras". Dat is de poëzie der kindsheid, teruggevonden door een meester in de techniek" [103]).

De nabootsing in de kunst.

Het kubisme stelt op een veelal heftige wijze de kwestie van de *nabootsing* in de kunst. Kunst als zoodanig bestaat niet in nabootsen, doch in maken, samenstellen of bouwen, en dat wel volgens de wetten van het voorwerp zelf, dat men verwerkelijken wil (schip, huis, tapijt, beschilderd doek of gehouwen blok). Deze eisch van haar algemeene opvatting is albeheerschend; en haar de weergave der werkelijkheid tot wezenlijk doel te stellen beteekent: haar verwoesten. Plato met zijn theorie van de nabootsing in verschillende graden [104]), en van de illusie-wekkende dichtkunst, miskende

zooals alle overdreven intellectualisten den eigenlijken aard der kunst; vandaar zijn minachting voor de dichtkunst: het is duidelijk, dat, wanneer de kunst een *middel tot weten* was, ze oneindig minder waard zou zijn dan de meetkunde [105]).

De betrekking tusschen kunst en nabootsing is moeilijk te bepalen.

Ofschoon de kunst als kunst buiten de nabootsing valt, — hebben de schoone kunsten toch, inzoover ze gericht zijn op de schoonheid, een bepaalde betrekking tot de nabootsing, die overigens tamelijk lastig bepaald kan worden.

Toen Aristoteles naar aanleiding van de eerste oorzaken der dichtkunst schreef: „Het *nabootsen* is den mensch vanaf zijn kindsheid aangeboren...., de mensch is 't meest nabootsende dier, hij verwerft door de nabootsing zijn eerste kennis en iedereen heeft behagen in nabootsingen; men vindt er een spoor van in de kunstwerken; want wij hebben er plezier in van dezelfde zaken, die wij met tegenzin beschouwen, de meest nauwkeurige afbeeldingen te zien, zooals b.v. de uitbeeldingen van de leelijkste dieren en van lijken; dat komt daarvandaan, dat het allen menschen, niet alleen den wijsgeeren aangenaam is iets te leeren [106])", gaf hij door deze verklaring een voorwaarde aan, welke in 't bizonder aan de schoone kunsten is opgelegd bij haar allereerst ontstaan. Doch hier moet men Aristoteles verstaan in streng *formeelen* zin, precies genomen naar hetgeen hij bedoelt. Al gaat de philosoof volgens zijn gewone methode recht op de kern der kwestie in, het grondprobleem, — men zou zich toch radicaal vergissen, als men daarin bleef steken en almaardoor voor het woord nabootsing zijn gewone beteekenis van *nauwkeurige weergave of uitbeelding eener gegeven werkelijkheid* zou handhaven. Toen de mensch uit het rendiertijdperk op den wand van 'n hol diergestalten schetste, werd hij ongetwijfeld aangetrokken door het genoegen, om

een voorwerp nauwkeurig weer te geven [107]). Maar sedert dien heeft zich de *vreugde om het nabootsen* bijzonder veredeld. We willen trachten deze kwestie van de nabootsing zoo scherp mogelijk te stellen.

De schoone kunsten bedoelen door het voorwerp, dat ze maken, de vreugde of de genieting van 't verstand voort te brengen door middel van de intuitie der zintuigen; (doel der schilderkunst, zei Poussin, is de genieting). Deze vreugde is niet de vreugde van de ken-handeling zelf, vreugde om het weten, vreugde aan de waarheid. Het is een vreugde, die verder gaat dan deze handeling, wanneer het voorwerp, waarop ze zich richt, een uitstekende verhouding zegt tot het verstand.

Vreugde in het schoone onderstelt kennis als oorzaak.

Derhalve onderstelt deze vreugde, dat men kent; en naarmate er meer kennis is of er meer gegevens zijn voor het verstand, zal de mogelijkheid tot vreugde grooter zijn; daarom staat de kunst inzoover ze op de Schoonheid gericht is — als ten minste haar voorwerp het veroorlooft — niet stil bij vormen of kleuren, niet bij woorden of bij geluiden op zich genomen en *als dingen*, maar zij beschouwt ze ook als kenbronnen voor iets anders als zijzelve zijn, dat is *als teekens*. Ook het be-teekende ding kan op zijn beurt teeken zijn en naarmate het kunstvoorwerp voller van beteekenis zal zijn (maar dan van een vanzelf sprekende en intuïtief begrepen beteekenis en niet die van geheimschrift), zal de mogelijkheid van vreugde en schoonheid grooter en rijker en verhevener zijn. De schoonheid van een schilderij of een standbeeld is derhalve onvergelijkelijk rijker dan die van een tapijt, van een Venetiaansch glas of van een amphora.

Voller beteekenis kan dus rijker vreugde geven,

In dezen zin nu zijn Schilderkunst, Beeldhouwkunst, Dichtkunst, Muziek en zelfs Danskunst nabootsende kunsten, dat wil zeggen, kunsten,

die de Schoonheid van het werk verwezenlijken en de zielevreugde veroorzaken door zich van de nabootsing te bedienen of door middel van bepaalde waarneembare teekens iets anders weer te geven, den hetgeen deze teekens op zichzelf onmiddellijk den geest voorstellen. De Schilderkunst *bootst* met kleuren en vlakke vormen dingen *na*, welke geheel buiten ons gegeven zijn; de Muziek *bootst* met klanken en rhythmen — en de Danskunst met 't rhythme alleen — „de zeden" *na*, zooals Aristoteles zegt [108]), en de bewegingen der ziel, de onzichtbare wereld, die in ons woelt; alleen met voorbehoud van dit verschil, wat betreft 't be-teekende voorwerp, dat de Schilderkunst niet méer nabootst dan de Muziek en de Muziek niet minder dan de Schilderkunst, wanneer men „nabootsing" verstaat juist in de beteekenis, welke wij zooëven bepaald hebben.

dieper beteekenis echter hangt niet af van de nauwkeurigheid der voorstelling,

Aangezien echter de vreugde, door de schoonheid verschaft, niet precies bestaat in het kennen zelf der werkelijkheid of in het feitelijk gelijkvormig-zijn aan hetgeen is, hangt zij niet af van de nauwkeurigheid der voorstelling. De nabootsing als weergave of voorstelling van het werkelijke, anders gezegd: de nabootsing in *stoffelijk opzicht*, is slechts middel, geen doel; zij houdt evenals de kunstvaardigheid verband met de werkzaamheid van den kunstenaar, maar evenmin als gene vormt zij daarvan een wezensdeel. En de dingen, welke aan den geest worden voorgesteld door de waarneembare teekens der kunst, — door rythmen, klanken, lijnen, kleuren, vormen, volumen, woorden, metra, rijm, beelden, die *de naaste stof* van de kunst vormen, — zijn zelf slechts een stoffelijk element van de schoonheid van het werk, evenals de bovengenoemde teekens; zij maken, als men 't zoo mag zeggen, *een verwijderde stof* uit, welke de kunstenaar rangschikt en waarover hij den glans

(naaste stof)

(verwijderde stof)



Pietà uit de School van Avignon (Parijs, Louvre-Museum)

van de vorm, het licht van het wezen doet stralen. Derhalve zou men, als men zich de volmaakte nabootsing, materieel genomen, ten doel stelt, zich alleen richten op datgene, wat enkel materieel is in het kunstwerk en zou men alleen *slaafs* nabootsen; maar deze slaafsche nabootsing heeft met de kunst niets uitstaande [109]).

omdat de klaarheid van den vorm door de materieele elementen moet heenstralen

Vereischte is niet, dat de voorstelling precies overeenkomt met een gegeven werkelijkheid,maar wèl dat de klaarheid van een vorm, en dus van *een of andere waarheid*, alles-doordringend, straalt door de materieele elementen der schoonheid van het werk ; in dezen zin blijft het slagwoord van Plato's school : *Splendor veri* (*Schittering van het ware*) altijd van kracht. Doch wanneer de vreugde, aan een schoon werk beleefd, voortkomt uit *een of andere waarheid*, komt ze niet voort uit de waarheid *van de nabootsing als weergave der dingen*, maar zij komt voort uit de volmaaktheid, waarmee het werk de vorm, — de vorm in metaphysieke beteekenis — uitdrukt of veropenbaart ; zij komt voort uit de waarheid *der nabootsing als weergave van een vorm*. Dat is het *vormelijke*, het eigenlijke der nabootsing in de kunst : de uitdrukking of de veropenbaring van een of ander verstandelijk beginsel, dat uitstraalt, in een behoorlijk geëvenredigd werk. Dàt is het wat in de kunst de *vreugde om de nabootsing wekt* en bovendien aan de kunst haar *universeele* waarde geeft.

en in de nabootsing als weergave dier vorm het eigenlijke der nabootsing bestaat.

Wat de zuiverheid van het echt klassieke uitmaakt, is de zoodanige ondergeschiktheid van de stof aan het licht der aldus geopenbaarde vorm, dat geen enkel stoffelijk element, uit de dingen of uit het onderwerp voortvloeiend, wordt toegelaten, hetwelk niet precies wordt vereischt als steun of als voertuig van dit licht, en oog, oor of geest zou vertroebelen of „van de wijs brengen". Men kan vanuit dit standpunt, in de orde der gedachte,

Aristoteles en St. Thomas met Luther of Jean-Jacques Rousseau vergelijken; en in de orde der kunst, de Gregoriaansche melodie of de muziek van Bach met die van Wagner of Stravinsky.

Het verstand geniet — zooals we reeds hebben aangeduid — in de tegenwoordigheid van iets schoons, zonder redeneering. Wanneer derhalve de kunst *in een stof* een zeker stralen van het wezen, een bepaalde vorm, een bepaalde ziel, een bepaalde waarheid veropenbaart of uitdrukt; — „ge zult ten slotte uw wezen wel blootleggen", zei Carrière tot iemand, wiens portret hij maakte, — dan geeft zij daarvan in de ziel geen uitdrukking in den vorm van begrip of redeneering. Derhalve wekt ze een indruk zonder eigenlijk te doen kennen en zoo drukt ze uit, wat onze gedachten niet kunnen uitdrukken.

A, a, a, riep Jeremias uit, *Domine Deus, ecce nescio loqui* [110]). Doch waar het woord stokt, begint de zang: *exsultatio mentis prorumpens in vocem* [111]).

De nauwkeurigheid der nabootsing hangt samen met de kunstsoort.

Dit wilden we er nog van zeggen, dat, ingeval we te doen hebben met kunsten, die zich richten tot het gezicht (schilder- en beeldhouwkunst) of tot 't verstand (dichtkunst), zich een engere noodzaak van nabootsing of aanduiding van buitenaf aan de kunst komt opleggen, als feitelijk gevolg van het vermogen, dat hierbij betrokken is. Het is inderdaad noodig, dat dit vermogen geniet, op hoofdtitel, zoo dit het verstand is, op tweeden en middellijken titel, indien dit het gezichtsvermogen is [112]). Daar nu gezicht en verstand vóór alles kenvermogens zijn en gericht op het object, kunnen zij geen vreugde smaken, indien zij niet uitdrukkelijk het voorwerp leeren kennen, dat hun beteekend wordt. Oog derhalve zoowel als verstand eischen in het werk de waarneming of de herkenning van een bepaalde zaak of gedachte. En als de kunstenaar

niet aan dezen eisch beantwoordt, zou hij door een soort idealistische vervoering tegen de *subjectieve* of *psychologische* voorwaarden zondigen, waaraan de kunst moet voldoen. Dáar ligt 't gevaar van de al te stoutmoedige tochten, hoe edel zij op zich mogen zijn, naar de *Cap de Bonne Espérance* [113]), en van een dichtkunst, die „met de eeuwigheid speelt", door opzettelijk de gedachte te schenden onder beeldenfilms, welke met fijnen smaak geordend zijn. Wanneer een kubist in zijn afkeer voor het impressionisme of het naturisme verklaart, dat een schilderij *even schoon* moet blijven, indien men haar als een kussen onderstboven keert, legt hij den nadruk op een zeer merkwaardigen en — als men goed verstaat — zeer heilvollen terugkeer naar de wetten van den absoluten opbouwenden samenhang der *kunst* in 't algemeen [114]); maar hij vergeet zoowel de subjectieve voorwaarden als de hoogste eischen van het schoone in de *schilderkunst.*

Doch nabootsing is in geen geval enkel copie der realiteit.

In ieder geval staat dit vast, dat, als men „nabootsing" zou opvatten als *nauwkeurige weergave of copie der werkelijkheid,* men zou moeten beweren, dat buiten de kunst van den kaartteekenaar of van den ontwerper van anatomische platen er geen nabootsingskunst is [115]). In dien zin verkondigde — hoe betreurenswaardig overigens zijn schrijverij ook is — Gauguin een allereerste waarheid, die immer door de meesters in praktijk is gebracht, toen hij beweerde, dat men 't maar moest opgeven, *te maken wat men ziet* [116]). Cézanne drukte met een meer teekenend en dieper woord dezelfde waarheid uit: „Wat we noodig hebben, dat is: opnieuw doen met de natuur, wat een Poussin er mee gedaan heeft. Dat is alles [117])." De nabootsende kunsten bedoelen niet de uiterlijkheden der natuur te copiëeren en evenmin „het ideaal" in beeld te brengen, doch een schoon voor-

werp te maken, door met behulp van waarneembare teekens een *vorm* uit te drukken.

Deze vorm kan de mensch-kunstenaar of de mensch-dichter, wiens verstand geen oorzaak der dingen is, zooals het goddelijk verstand, niet geheel en al uit zijn scheppenden geest te voorschijn brengen; hij moet haar eerst en vooral putten uit den onmetelijken schat der geschapen dingen, van de waarneembare natuur zoowel als van de wereld der zielen en van de innerlijke wereld zijner eigen ziel.

De kunstenaar moet de stoffelijke uiterlijkheid vervormen

Op dit punt is hij eerst en vooral een mensch, die dieper ziet dan de overigen en die in de reëele wereld geestelijke stralingen ontdekt, welke de anderen daar niet kunnen onderscheiden [118]). Doch om die stralingen in zijn werk te doen weerspiegelen en dus om waarlijk willig en getrouw te zijn aan den onzichtbaren Geest, Die in de dingen speelt, kan, ja, zelfs móét hij de stoffelijke uiterlijkheden der natuur eenigermate vervormen, herbouwen en van gedaante veranderen. Zelfs in een „volmaakt lijkend" portret, b.v. in de teekeningen van Holbein, ligt altijd een vorm, welke, in den geest van den kunstenaar ontstaan en waarlijk in dien geest geboren, door het werk wordt uitgedrukt, daar waarachtige portretten niets anders zijn dan „de ideale herbouw der individuën." (Baudelaire, *Curiosités esthétiques*) [119]).

In den grond blijft de kunst derhalve makend en scheppend. Zij is het vermogen om, ongetwijfeld

ot een nieuw schepsel.

niet *ex nihilo*, maar uit te voren bestaande stof een nieuw schepsel, een oorspronkelijk wezen voort te brengen, dat in staat is op zijn beurt een menschenziel te ontroeren. Deze nieuwe schepping is de vrucht van een geestelijk huwelijk, waar de werkzaamheid van den kunstenaar met de lijdelijkheid van een gegeven stof vereenigd wordt.

Vandaar in den kunstenaar het gevoel van zijn bijzondere waardigheid. Hij is als een deelgenoot

Gods in het maken van schoone werken; door de vermogens te ontwikkelen, die door den Schepper in hem gelegd zijn, — want „alle volmaakte gave komt van Boven, en vindt haar oorsprong in den Vader der Lichten" — en door de geschapen stof te gebruiken, schept hij om zoo te zeggen op de tweede plaats. *De werking der kunst berust op de werking der natuur en deze laatste op de schepping* [120]).

De kunstenaar zet Gods Schepping voort.

De schepping van den kunstenaar copieert Gods schepping niet, doch zet haar voort. En evenals het spoor en de beeltenis Gods in Zijn schepselen uitschijnen, zoo wordt ook het menschelijk merkteeken op het kunstwerk gedrukt, het volledige merkteeken, zinnelijk waarneembaar en geestelijk, niet alleen dat van de handen maar ook dat van de gansche ziel. Vóór het kunstwerk door een inwerkende handeling van de kunst in de stof overgaat, is de opvatting zelve der kunst in het binnenste der ziel moeten voortkomen door een innerlijke levenshandeling, zooals het voortkomen van het geesteswoord: *Processus artis est duplex, scilicet artis a corde artificis, et artificiatorum ab arte* [121]).

Al bestudeert en bemint de kunstenaar de natuur evenveel en nog veel meer dan de werken der meesters, hij doet dat niet om haar te copieeren, maar om *zich op haar te gronden.* Dat doet hij, daar 't hem niet voldoende is de leerling van meesters te zijn; hij moet Gods leerling worden,

Hij moet daarom Gods leerling worden.

want God kent de regels voor het voortbrengen van schoone werken [122]). De natuur heeft voor den kunstenaar slechts wezenlijke beteekenis, omdat zij een afleiding is der Goddelijke kunst in de dingen, *ratio artis divinae indita rebus.* Door de dingen te beschouwen raadpleegt de kunstenaar God — of hij het zich bewust is of niet.

Elles existent pour un moment, mais tout de même c'était beau ! Il faut ignorer son art, pour trouver au Vôtre quelque défaut[123]). (Ze bestaan voor 't oogenblik maar toch was het schoon ! Hij moet zijn kunst niet verstaan, die in de Uwe eenige fout ontdekt).

Kunstenaar en natuur.

Zoo is de natuur de eerste opwekkende en regelende kracht van den kunstenaar en niet een voorbeeld, dat slaafs nageteekend moet worden. Vraagt eens aan waarachtige schilders, hoe zij haar noodig hebben. Zij vreezen en vereeren haar, doch met kinderlijke, niet met slaafsche vreeze. Ze volgen haar na, doch met een waarlijk *kinderlijke* navolging en volgens de scheppende bewegelijkheid des geestes, niet met een letterlijke en slaafsche navolging. Toen we van een wandeling in den winter terugkeerden, zeide Rouault mij, dat hij door het zonnige sneeuwlandschap te bekijken had geleerd, hoe hij de witte boomen van de lente moest schilderen. „Het model, heeft Renoir eens gezegd[124]), is er slechts om mij op te jagen, om mij te veroorloven dingen te durven, die ik zonder dat niet zou weten te vinden.... En 't doet me weer met de voeten op den grond komen, als ik al te zeer afdwaal." Dat is de vrijheid van de zonen des Scheppers.

De kunst moet zich niet alleen verdedigen tegen de verleiding der handigheid en vaardigheid en tegen de slaafsche nabootsing. Nog andere vreemde elementen bedreigen hare zuiverheid. De schoonheid bijvoorbeeld, waarnaar ze streeft, brengt een genieting voort, en wel een hooge geestesgenieting, geheel tegengesteld aan wat men noemt het genoegen of de aangename streeling der zinnelijkheid ; en als de kunst zoekt te *behagen*, valt zij omlaag en wordt zij leugenachtig.

Kunst mag niet ontroering tot doel hebben.

Eveneens heeft ze ook als *gevolg*, dat ze ontroering wekt, maar als zij de ontroering, verschijnsel

van 't gevoelsleven, beweging der passies, zoekt te verwekken, wijkt ze af van haar doel : daarin zien wij een ander leugen-element, dat in haar binnendringt. Dat is van de muziek even waar als van de andere kunsten. Ongetwijfeld heeft zij dit eigen, dat zij, door met haar rhythmen en klanken de zielsbewegingen zelve aan te duiden, — *cantare amantis est : zingen is het werk van den minnaar,* — juist voortbrengt wat zij beteekent, als zij de ontroering voortbrengt. Deze voortbrenging is echter niet haar doel, evenmin als 'n voorstelling of beschrijving der ontroeringen. De ontroeringen, welke zij aan de ziel voorstelt door klanken en rhythmen zijn de *stof*, waarmede zij ons de bewuste vreugde moet geven, be-leefd aan een geestelijke vorm, aan een redelijke orde, aan de duidelijkheid van het wezen. Zoo zuivert zij, evenals het treurspel, de passies[125]), door ze in de maat en de orde der schoonheid te ontwikkelen, door haar in overeenstemming te brengen met het verstand in eendrachtige verhouding, welke de gevallen natuur op geen ander punt kent.

Ook „opzet" kan de kunst schaden.

Laten we *these* of *opzet* noemen iedere bedoeling, welke buiten het werk zelf staat, wanneer de gedachte, welke deze bedoeling bezielt, geen invloed heeft op het werk door middel van den kunst-habitus, als instrument bewogen, maar zich naast dezen habitus stelt, om zelf onmiddellijk invloed uit te oefenen op het werk ; dan wordt het werk niet in zijn geheel door den kunst-habitus en niet in zijn geheel door de aldus bezielde gedachte voortgebracht, maar deels door den een en deels door de andere, zooals een trekschuit door twee menschen getrokken wordt. In dien zin is iedere opzet, die hetzij wil betoogen hetzij ontroeren, voor de kunst een vreemd toevoegsel, dus 'n onzuiverheid. Hij legt aan de kunst in den haar eigen werkkring, d.w.z. juist in de voortbrenging van het werk,

een regel en een doel op, welke niet de hare zijn; hij verhindert het kunstwerk om voort te komen uit het hart van den kunstenaar met de spontaneiteit eener volmaakte vrucht; hij bewijst duidelijk, dat er een berekening was, dat er scheiding tusschen het verstand des kunstenaars en zijn gevoelsleven bestond, terwijl de kunst juist streeft naar de vereeniging daarvan. Er is opzet bij Gustave Moreau; eveneens, naar 't schijnt, in het symbolistisch systeem, waarvoor de schrijver der *Théories* een bijzondere voorkeur toont [126]).

Symbolisme

Omdat dit systeem de schoonheid van het werk laat bestaan in zijn vermogen om het gemoedsleven te ontroeren, is het te zeer gericht op den toeschouwer en de ontroering, welke het in hem wil teweegbrengen. Wèl wil ik den sterken invloed van het *object*, dat de kunstenaar heeft opgevat en dat hij aan mijn oogen voorstelt, ondergaan; ik geef me dan zonder voorbehoud over aan de ontroering, welke uit eenzelfde schoonheid in hem en in mij opwelt, van eenzelfde transcendentale, waaraan wij samen deel hebben. Doch ik weiger den invloed te ondergaan van een kunst, welke suggestiemiddelen bedenkt om mijn onderbewuste in te palmen, ik verzet mij tegen een ontroering, welke een menschelijke wil mij tracht op te dringen. De kunstenaar moet even objectief zijn als de geleerde, met dien verstande, dat hij niet aan den toeschouwer denken moet dan om hem schoonheid te bieden, zooals de geleerde slechts aan zijn hoorder denkt om hem waarheid te geven. De bouwmeesters der kathedralen stelden zich in 't geheel geen bedoeling. Het waren, volgens het mooie woord van Dulac „menschen, die zich onbewust van eigen kracht uitten" [127]). Zij bedoelden niet het gepaste van 't Christelijk dogma aan te toonen en evenmin door een of andere kunstgreep een *Christelijke ontroering* te verwekken.



Fragment uit den Stoet der Driekoningen, Wandschildering door Benozzo Gozzoli, in het Palazzo Riccardi te Florence

Zij geloofden en zij werkten overeenkomstig hun aard. Hun werk openbaarde de waarheid Gods, maar zonder het *opzettelijk te doen* en *omdat* het werk dit niet opzettelijk deed.

ACHTSTE HOOFDSTUK

De Christelijke kunst

Wat hier onder Christelijke kunst verstaan wordt.

Onder Christelijke kunst verstaan wij niet *kerkelijke kunst*, een door haar voorwerp, bestemming en bepaalde regels gespecificeerde kunst, welke slechts een bijzondere en zeer hooge toepassing is van Christelijke kunst. Wij verstaan onder Christelijke kunst een kunstvorm, welke het karakter van het Christendom in zich draagt. In deze beteekenis is de Christelijke kunst geen bepaald onderdeel van de kunst in het algemeen; men spreekt niet van Christelijke kunst zooals men spreekt van schilder- of dichtkunst, van spitsbogen- of byzantijnsche kunst; een jonge man zegt niet tot zichzelf: ik ga aan Christelijke kunst doen, zooals hij zou kunnen zeggen: ik ga aan landbouw doen, en er is geen school, waar men de Christelijke kunst leert[128]). De Christelijke kunst wordt bepaald naar den drager, die haar beoefent, en naar den geest, waaruit zij voortkomt; men spreekt van Christelijke kunst, zooals men spreekt van kunst der bijen of kunst der menschen; zoodat de Christelijke kunst met de niet-Christelijke kunst eerder een gemeenschap *van overeenkomst* (*analogie*) of *schijnbare overeenkomst* (*quasi-analogie*) heeft dan een gemeenschap *in soort* (*genus*). Zij is de kunst der vrijgekochte menschheid. Zij is geplant in de Christelijke ziel, aan den oever der levende wateren, onder den hemel der Goddelijke deugden, tusschen de ademtochten

Christelijke kunst is een deugd der Christelijke ziel.

der zeven gaven des Heiligen Geestes. Zij draagt vanzelf, van nature Christelijke vruchten.

Indien gij een Christelijk werk wilt maken, wees dan Christen, en tracht iets schoons te maken, waarin gij heel uw hart legt; maar probeer niet „iets Christelijks te maken."

Waag u niet aan die ijdele en hatelijke poging om in uzelf den kunstenaar en den Christen te scheiden. Ze zijn één, als gij waarlijk Christen *zijt* en uw kunst niet van uw ziel is afgesloten door een of ander systeem van schoonheidsleer. Doch zet alleen den kunstenaar in u aan het werk; juist omdat zij één zijn, zal het werk in zijn geheel zoowel van den kunstenaar als van den Christen zijn.

Vereischten.

Scheid uw kunst niet van uw geloof, zooals een beroepsleugenaar zou doen. Maar laat *onderscheiden* wat onderscheiden is. Tracht niet met geweld te vereenzelvigen, wat het leven op zoo milde en goede wijze verbindt. Als ge van uw schoonheidsleer een geloofspunt zoudt maken, zoudt ge uw geloof vertroebelen. Als ge van uw godsvrucht een regel zoudt maken voor uw kunstwerkzaamheid of als gij de zucht om te stichten zoudt maken tot een werkwijze voor uw kunst, zoudt ge uw kunst bederven.

De ziel van den kunstenaar in haar geheel bereikt en regelt het werk, maar zij moet dat werk slechts door den *kunst-habitus* bereiken en regelen. Hier duldt de kunst geen deelgenooten. Zij weigert den toegang aan elk vreemd element, dat zich naast haar wil stellen, dat zijn regeling in de hare wil mengen bij de voortbrenging van het werk. Maakt men haar gedwee, dan zal zij alles doen, wat men verlangt, maar gebruikt men geweld, dan zal zij niets goeds doen. Het Christelijke werk eischt van den kunstenaar, dat hij vrij is, in zoover hij kunstenaar is.

Liefde tot Christus brengt met zich de juiste richting v/h begeervermogen ten opzichte der schoonheid.

Het zal echter slechts Christelijk zijn en in zijn schoonheid den innerlijken weerschijn van den glans der genade dragen, indien het als het ware geboren is uit den overvloed van een hart, waarover de genade heerscht. Want de kunst-habitus, die het bereikt en het onmiddellijk regelt, onderstelt de juiste richting van het begeervermogen ten opzichte der schoonheid van het werk. En wanneer de schoonheid van het werk Christelijk is, dan ontstaat zij, omdat het begeeren van den kunstenaar juist gericht is ten opzichte van zoodanige schoonheid en omdat in de kunstenaarsziel Christus tegenwoordig is door de liefde. Het gehalte van het werk is hier de neerslag van de liefde, waaruit het voortkomt en welke de deugd van kunst als haar werktuig beweegt. Derhalve is de kunst Christelijk door een innerlijke verheffing en deze verheffing heeft plaats door de liefde.

Daaruit volgt, dat het werk Christelijk zal zijn precies in dezelfde mate als de liefde levend is. Bedriegen wij ons daarin niet: hier wordt de daadwerkelijkheid zelve der liefde, hier wordt de beschouwing vereischt. Het Christelijk werk eischt van den kunstenaar dat hij heilig zij, in zoover hij mensch is.

Derhalve: om de dingen van Christus te schilderen, moet men met den Christus leven

Het verlangt, dat de liefde bezit van hem genomen heeft. Dán mag hij maken, wat hij wil. Overal waar het werk een minder zuiver Christelijken klank heeft, heeft iets aan de zuiverheid der liefde ontbroken [129]). *De kunst eischt veel rust,* zei Fra Angelico, *en om de dingen van den Christus te schilderen moet men met den Christus leven ;* dit is het eenige woord, dat wij van dezen monnikschilder kennen, en hoe weinig systeem zit daarin....

Het zou derhalve nutteloos zijn, een techniek of een stijl of een systeem van regels of een werkwijze te zoeken, welke eigen zouden zijn aan de

Christelijke kunst. In rechte kan de kunst, die in een Christelijke beschaving ontkiemt en groot wordt, daarvan een onbepaald aantal toelaten. Maar deze kunstvormen zullen alle een familietrek gemeen hebben, en ze zullen alle substantieel van niet-Christelijke kunstvormen verschillen, zooals de bergflora verschilt van die in de lage landen.

Liturgie type der Christelijke kunstvormen

Beschouw den eeredienst : dat is het boven alles uitmuntende type der Christelijke kunstvormen ; de Geest Gods zelf heeft dien gecomponeerd, om er Zijn behagen in te scheppen [130]).

Schoone dingen zijn zeldzaam. Wat een buitengewone voorwaarden moet men onderstellen, opdat een beschaving de kunst en de beschouwing samen voege en nog wel in dezelfde menschen ! Onder den druk van een natuur, die zich altijd verzet en onophoudelijk valt, heeft het Christendom zijn sappen overal ingedreven, in de kunst en in de wereld, maar het is er niet in geslaagd, (behalve in de Middeleeuwen en dat onder welke moeilijkheden en met welke tekortkomingen !), om zich een eigen kunst als een eigen wereld te vormen, en dat is niet verwonderlijk. De classieke kunst heeft heel wat Christelijke werken voortgebracht, die bewonderenswaardig zijn. Kan men echter beweren, dat deze kunstvorm, op zich genomen, den oorspronkelijken geur van de Christelijke atmosfeer heeft ? 't Is een elders geboren en overgeplante vorm.

Indien te midden der onnoemelijke rampen, afgeroepen door de hedendaagsche wereld, een tijd mocht komen, hoe kort ook, van zuiver Christelijke lente, een Palmzondag voor den Zoon van David, dan mogen we ook voor die jaren, tegelijk met een wonderbare uitstraling van katholieken geest en katholiek intellect, de nieuwe ontkieming van een waarlijk Christelijke kunst verwachten tot vreugde van de menschen en van de engelen. En deze kunst

Wij mogen bouwen op de toekomst.

schijnt reeds aangekondigd te worden in het persoonlijk pogen van eenige nobele artisten en van eenige dichters, die elkander sedert een halve eeuw opvolgen en waarvan enkele tot de allergrootste behooren. We mogen echter niet probeeren om haar vóór den tijd door een schoolsche poging los te maken van de groote beweging der hedendaagsche kunst [131]). Zij zal zich daarvan losmaken en zich als *Christelijke kunst* aan ons opdringen alleen dan, wanneer zij van zelf ontspringt uit een algemeene kunstvernieuwing en uit een heropbloei van heiligheid in de wereld.

Het Christendom vergemakkelijkt de kunst niet.

Het Christendom *vergemakkelijkt* de kunst niet. Het ontneemt haar heel wat gemakkelijke middelen, het damt op heel wat plaatsen haar loop af, doch alléén om haar peil te verhoogen. Terzelfder tijd, dat het haar deze heilzame moeilijkheden schept, verheft het haar door innerlijk gehalte, het doet haar een verborgen schoonheid kennen, welke veel kostelijker is dan het licht, het geeft haar datgene, waaraan de kunstenaar het meest behoefte heeft : den eenvoud, den vrede der vreeze en der liefde en de onschuld, waardoor de stof voor de menschen hanteerbaar en als met hen verbroederd wordt.

NEGENDE HOOFDSTUK

Kunst en zedelijkheid

Doel der kunst is de schoonheid v/h werk.

De kunsthabitus bemoeit zich slechts met het te maken werk. Ongetwijfeld laat hij toe rekening te houden met de objectieve voorwaarden — zooals praktisch gebruik, bestemming, etc., — waaraan het werk moet voldoen (want een beeld, gemaakt om er voor te bidden, is anders dan een beeld voor een park). Maar dat gebeurt, omdat dit rekening houden de schoonheid zelf van het werk raakt, daar een werk, dat aan die voorwaarden niet is aangepast, in dit opzicht aan verhouding en dus aan schoonheid te kort komt. De kunst heeft enkel tot doel het werk zelf en de schoonheid daarvan.

Deze is echter niet het laatste doel van den kunstenaar.

Doch voor den mensch, die werkt, moet het te maken werk zelve verband houden met de zedelijkheid en om deze reden is het slechts een middel. Wanneer de kunstenaar als laatste doel van zijn werken, derhalve als zijn eindgeluk, het doel van zijn kunst of de schoonheid van het werk zou beschouwen, is hij eenvoudigweg niet meer dan een afgodendienaar [132]). Het is derhalve beslist noodig, dat de kunstenaar, als mensch, arbeidt om iets anders en iets wat meer bemind is dan zijn werk. God is oneindig meer beminnenswaard dan de kunst.

God is naijverig. „De wet van de liefde tot God is zonder mededoogen, zeide Melania van la Salette. De liefde is een ware offeraarster : zij wil den dood van alles, wat niet zijzelve is." Ongelukkig

de kunstenaar met een verdeeld hart! De zalige Angelico zou het schilderen zonder aarzelen achterwege gelaten hebben om ganzen te gaan hoeden, als de gehoorzaamheid het geëischt had. Sindsdien ontsprong een scheppende stroom aan zijn vreedzamen boezem. God liet hem dat, omdat hij daaraan verzaakt had.

Het domein der kunst is ondergeschikt aan het laatste doel van den mensch.

De kunst heeft geen enkel recht tegen God. Geen goed is er, dat zich kan laten gelden tegen God, noch tegen het eindgoed van het menschelijk leven. De kunst is vrij op haar terrein, doch haar terrein is ondergeschikt. Bovendien „als een kunst objecten voortbrengt, welke de menschen niet kunnen gebruiken zonder kwaad te doen, zondigt de kunstenaar zelf, die zulke werken maakt, omdat hij aan een ander direct de gelegenheid biedt tot zondigen, zooals wanneer iemand afgoden maakt voor de afgoderij. Wat de kunsten betreft van werken, welke door de menschen goed of slecht kunnen gebruikt worden — die zijn geoorloofd; maar toch, als er zich daaronder bevinden, wier werken *in de meeste gevallen* tot iets slechts gebruikt worden, dan moeten deze uit den Staat worden uitgeroeid, ofschoon zij in zich geoorloofd zijn, door het ingrijpen van den Vorst, *secundum documenta Platonis* [133])." Gelukkig voor de rechten van den mensch hebben onze mooie moderne staten geen Vorst, en alwie werkt voor de afgoderij of voor de luxe — met de naald of met de pen — trekt zich van Plato niets aan!

Omdat de kunst in den mensch is en haar goed niet het menschengoed vertegenwoordigt, is zij onderworpen aan een regeling van buitenaf, welke haar wordt opgelegd in den naam van een hooger doel, dat noodzakelijker is dan het hare. Maar bij den Christen heeft deze regeling zonder dwang plaats, omdat zij door de in zijn binnenste zetelende orde der liefde in hem als zijn natuur is geworden



De Vlucht naar Egypte, door Fra Angelico

en de wet tot eigen innerlijke neiging is gegroeid : *Spiritualis homo non est sub lege* [134]). Hém kan men zeggen : *Ama, et fac quod vis* ; als gij bemint, kunt gij doen wat gij wilt, nooit zult gij de liefde kwetsen. Een kunstwerk, dat God zou kwetsen, kwetst den Christen zelf, en daar het geen bron van genot meer is, verliest het voor hem oogenblikkelijk het karakter van schoonheid.

De kunstenaar dient het algemeene goed der menschheid.

Volgens Aristoteles is het goed van een menigte, bijvoorbeeld van een leger, tweevoudig [135]) : het een is in de menigte zelf, n.l. de orde van het leger ; het ander staat afzonderlijk van de menigte, n.l. het goed van den bevelhebber. En dit laatste staat hooger, omdat het andere daarop gericht is ; want de orde van het leger is er om het goed van den bevelhebber te verwezenlijken, namelijk den wil van den bevelhebber tot het behalen der overwinning [136]). Daaruit kan men besluiten, dat de contemplatief, de beschouwer, die onmiddellijk gericht is op het „gemeenschappelijk goed daar-buiten" van 't gansche heelal, dat is op God, beter dan ieder ander het algemeene goed der menschenmenigte dient ; want het „gemeenschappelijk innerlijk goed" dezer menigte, het gemeenschappelijk sociale goed, hangt af van het „gemeenschappelijk goed daar-buiten", dat boven het eerste staat. Volgens analogie en alle verhoudingen in aanmerking genomen, geldt dit evenzoo voor al degenen, — metaphysikers of kunstenaars — wier werkingssfeer ligt in de transcendenteele orde, d.w.z. raakt aan de Waarheid of Schoonheid, en die eenig deel aan de Wijsheid — zelfs enkel de natuurlijke — hebben. Laat den kunstenaar aan zijn kunst : hij dient den staat beter dan de ingenieur en de koopman.

Toch moet hij met den staat rekening houden.

Dat beteekent niet, dat hij met den staat geen rekening moet houden, noch als mensch, wat héél duidelijk is, noch zelfs als kunstenaar. De vraag is

voor hem niet, te weten of hij zijn werk moet openstellen voor alle menschelijke stroomingen, die zich een weg banen naar zijn hart, en of hij in zijn werk dit of dat speciale menschelijke doel moet najagen : hier beslist alleen het afzonderlijke geval en iedere vooringenomenheid is niet op zijn plaats, omdat zij schade doet aan de spontaneïteit der kunst. Van den kunstenaar wordt alleen geëischt, dat hij geen zwakkeling is : hij moet een kunst bezitten, die stoer genoeg en rechtgeaard genoeg is om in ieder geval haar stof te beheerschen zonder iets van hare hoogheid en zuiverheid te verliezen en om, onder het verrichten van het werk, alleen het goed van het werk te bedoelen, zonder afgeleid of verward te worden door de nagestreefde menschelijke doeleinden.

De zuiverheid v/h kunstwerk en de menschelijke doeleinden van den kunstenaar.

Eigenlijk is de kunst in de XIXde eeuw vereenzaamd slechts ter oorzake van de ontmoedigende platheid der omgeving, doch haar gewone wijze van bestaan verschilt daarvan geheel en al. Aischulos, Dante en Cervantes schiepen hun werken niet in een ivoren torentje. Van den anderen kant kan er inderdaad geen kunstwerk totaal belangeloos, „om niet" zijn — uitgezonderd het heelal. Niet alleen is onze handeling van kunstscheppen gericht op het laatste en uiterste doel van den mensch — den waren of een valschen God — maar het is onmogelijk, dat zij, wegens de menschelijke omgeving, waaraan zij deel heeft, waaruit zij voortkomt, geen bepaalde, dichterbij liggende menschelijke oogmerken heeft : de werkman werkt voor een loon, en de meest onthechte kunstenaar draagt eenige zorg om op de zielen in te werken en een idee te dienen, al zou dit slechts een aesthetische idee zijn. Men moet een volmaakt praktisch onderscheid maken tusschen het doel van den werker (*finis operantis* zeiden de Scholastieken) en het doel van het werk (*finis operis*) : derhalve werkt de arbeider voor zijn

(doel van den werker)
(doelv/hwerk)

loon, maar het werk wordt slechts geregeld en verwezenlijkt in orde tot zijn eigen goed en niet in orde tot het loon : zoodat de kunstenaar kan werken om alle menschelijke motieven, voor zooveel het hem lust, maar het werk op zich genomen wordt slechts gemaakt, gebouwd en ineengezet om zijn eigen schoonheid.

Het is een groote waan te gelooven, dat de *ongereptheid* of de zuiverheid van het kunstwerk afhangt van een breuk met de bezielende en bewegende beginselen van het menschelijk wezen, van een scheidingslijn, welke tusschen de kunst en het verlangen of de liefde getrokken is. Zij hangt af van de *kracht* van het beginsel, waaruit het werk ontstaat of van de *kracht* der kunstdeugd.

Die boom zei : ik wil enkel boom zijn en enkel vruchten dragen. Daarom wil ik geen wortel schieten in een grond, die geen boom is en ook niet onder een klimaat, dat klimaat van Provence of van Vendée en niet boomklimaat is. Zet mij buiten het bereik van de lucht.

De stoffelijke voorwaarden der kunst.

Vele kwesties zouden eenvoudiger worden, indien men de kunst zelf onderscheidde van haar stoffelijke of subjectieve voorwaarden. De kunst is iets van den mensch : hoe zou ze dan niet moeten afhangen van de gesteltenissen van den drager ? Zij maken de kunst niet uit, maar ze brengen haar in een bepaalden toestand. Zoo is bijvoorbeeld de kunst als zoodanig *supra tempus* en *supra locum* [137]), ze overschrijdt evenals het verstand elke nationaliteitsgrens en haar maat vindt ze slechts in de oneindige wijdte der Schoonheid. Zooals de wetenschap, de wijsbegeerte en de beschaving is zij algemeen door de haar eigen natuur en het haar eigen voorwerp. Maar zij zetelt niet in een engelenverstand, zij heeft als drager een ziel, die de substantiëele vorm is van een levend lichaam en die door de natuur-

noodzakelijkheid, waarin zij verkeert, om langzaam aan en hoe langer hoe meer aan te leeren en zich te vervolmaken, van het dierlijk wezen dat zij bezielt, een dierlijk wezen maakt, dat uiteraard op de samenleving is aangewezen. Zoo is de kunst ter dege afhankelijk van alles, wat het ras en de staat, de geestelijke overlevering en de geschiedenis aan het menschelijk lichaam en aan zijn verstand toevoeren. Door haar drager en haar wortels is zij aan een tijd en aan een land gebonden.

Kosmopolitisme is voor de kunst gevaarlijk.

Dat is de reden, waarom in de geschiedenis der vrije volkeren de tijdperken van wereldburgerschap ook tijdperken zijn van verstandelijke verbastering. De meest universeele en meest menschelijke werken zijn die, welke het ondubbelzinnigste kenmerk van hun vaderland dragen [138]). De eeuw van Pascal en van Bossuet was een eeuw van krachtig nationalisme. Toen Frankrijk in den tijd der wonderbare vreedzame overwinningen van Cluny en in den tijd van den H. Lodewijk de meest onvervalscht-Fransche straling van haar vernuft over de heele Christenheid uitzond, tóen kende de wereld de zuiverste en vrijste Internationale des geestes en de meest algemeene beschaving [139]).

Hieruit blijkt derhalve, dat een zeker nationalisme, — zoowel *staatkundig* als *territoriaal* — de natuurlijke bewaker is van het eigenlijke en immateriëele leven en dus van de algemeenheid zelve van het verstand en de kunst, terwijl een ander nationalisme — *metaphysiek* en *godsdienstig*, zooals het zijn hoogtepunt bereikte in de vergoddelijking der natie door Fichte en Hegel, — de kunst en iedere geestesdeugd in doodsgevaar brengt, omdat het poogt, het verstand niet meer naar zijn materiëele voorwaarden, maar naar zijn natuur zelf en zijn object beschouwd, dienstbaar te maken aan de physiologie van een ras of aan de belangen van een Staat.

Al onze waarden hangen af van de natuur van onzen God.

God nu is Geest. Vooruitgang, — hetgeen voor elke natuur beteekent : streven naar haar Beginsel [140]), — beteekent derhalve overgaan van het zinnelijke naar het redelijke, en van het redelijke naar het geestelijke en van het minder geestelijke naar het meer geestelijke : beschaven beteekent vergeestelijken.

Stoffelijke vooruitgang.

De stoffelijke vooruitgang kan daaraan medewerken in de mate, waarin hij den mensch de ontspanning van de ziel mogelijk maakt. Maar als hij slechts gebruikt wordt om den wil naar macht te dienen en om een begeerlijkheid te stillen, welke een *onmetelijken* muil opent — *concupiscentia est infinita* [141]), — dan brengt hij de wereld met steeds toenemende snelheid terug tot den chaos ; dat is zijn wijze om naar het beginsel te streven.

In den menschelijken Staat is de kunst absoluut noodzakelijk : „Niemand, zegt St. Thomas na Aristoteles, kan leven zonder genieting. Daarom gaat hij, die verstoken is van de geestelijke genoegens, over naar de vleeschelijke [142])."

Geestelijke waarde der kunst.

De kunst leert aan de menschen de genietingen van den geest en omdat zij zelf met de zintuigen verband houdt en aan 's menschen natuur is aangepast, kan zij 't best hen voeren tot iets edelers dan zijzelve is. Zoo speelt zij in het natuurlijk leven dezelfde rol, — als men 't zoo zeggen mag — als de „gevoelige genaden" in het geestelijk leven, en zonder er aan te denken, bereidt ze van verre het menschelijk geslacht voor tot de beschouwing (de beschouwing der heiligen), welker geestelijke genieting alle genot te boven gaat [143]), en die het doel schijnt te zijn van alle werken en handelingen der menschen : want waartoe dienen slafelijke arbeid en handel anders dan hiervoor, dat het lichaam, na van de dingen, die noodzakelijk zijn voor het leven,

voorzien te zijn, in den voor de beschouwing vereischten staat kan verkeeren? Waartoe dienen de zedelijke deugden en de voorzichtigheid anders dan om de passies tot rust te brengen en den inwendigen vrede te scheppen, dien de beschouwing noodig heeft? Waartoe dient gansch het bestuur van het burgerlijk leven anders dan om den uitwendigen vrede te verzekeren, welke noodzakelijk is voor de beschouwing? *„Derhalve schijnen alle functies van het menschelijk leven — wel-beschouwd — ten dienste te staan van hen, die de waarheid beschouwen* [144])."

Alle functies van het menschelijk leven staan ten dienste van de beschouwers.

Wanneer men probeert, niet een toch onmogelijke indeeling te maken van kunstenaars en hun werken, maar wel de natuurlijke rangorde der verschillende kunsttypen te begrijpen, zou men dat slechts kunnen vanuit 't menschelijk standpunt van hun eigenlijk beschavende waarde, of van hun graad van geestelijkheid.

Aldus zou men van de schoonheid der geïnspireerde Schriften en der Liturgie afdalen naar de schoonheid van de geschriften der mystikers en dan naar de eigenlijk gezegde kunst: geestelijke volheid der Middeleeuwsche kunst, redelijk evenwicht der Helleensche en klassieke kunst, evenwicht der passies in de kunst van Shakespeare.... De woorden- en verbeeldingsrijkdom van de romantiek handhaaft, ondanks zijn innerlijke onevenwichtigheid en zijn redelijk tekort, in zich het begrip der kunst. Met het naturalisme en het realisme verdwijnt dit geheel en al [145]).

In de prachtlievendheid van Julius II en Leo X lag veel meer dan een edele liefde voor roem en schoonheid: hoeveel ijdelheid daarmede ook gepaard ging, tóch liep er een onbezoedelde straal door van den Geest, Die nooit aan de Kerk ontbroken heeft.

De Kerk als contemplatieve

Deze groote Beschouwster bezit, onderricht door de gave van Wetenschap, een diep onderscheidings-

vermogen voor alles, wat het menschenhart noodig heeft; zij kent de weergalooze waarde der Kunst. Daarom heeft zij haar in de wereld zoo beschermd. Veelmeer: zij heeft de kunst geroepen tot het *opus Dei* (*werk voor God*) en zij vraagt haar kostbare reukwerken samen te stellen, welke zij uitstort over het hoofd en de voeten van haar Meester. *Ut quid perditio haec? Waartoe die verkwisting?* zeggen de philanthropen. Maar zij gaat voort het lichaam te balsemen van Hem, Dien zij bemint en Wiens dood zij iederen dag verkondigt, *Donec veniat,* tot Zijn komst.

kent de waarde der kunst.

Gelooft gij, dat God, die *„IJveraar* genoemd wordt, zegt Dionysius de Areopagiet, omdat Hij liefde bezit en den ijver voor alles wat is [146])", verachting koestert voor de kunstenaars en de brooze schoonheid, welke uit hunne handen voortkomt? Herinnert u, wat Hij zegt van de menschen, die Hij zelf heeft bestemd voor de gewijde kunst: „Weet dat de Heer gekozen en geroepen heeft Beseleël, den zoon van Uri, den zoon van Hur, uit den stam van Juda. Hij heeft hem met den geest Gods vervuld, met wijsheid en verstand, wetenschap en alle soort van kennis om werken uit te denken en uit te voeren, om goud, zilver en brons te bewerken, om de steenen ter inlassching te kappen en 't hout te kloven. Alles wat de kunst kan uitdenken, heeft Hij in zijn hart gelegd; Hij heeft hetzelfde gedaan met Ooliab, den zoon van Achisamech, uit den stam van Dan. Hij heeft hen beiden met wijsheid vervuld om alle werken van beeldhouwen en kunst uit te voeren, om met wisselende teekening het paarse purper en het scharlaken purper, het karmozijn en het vlas te weven, om alle soort van werken uit te voeren en nieuwe samenstellingen te vinden [147])".

Goddelijke roeping van kunstenaars.

Tegenstelling tusschen kunst en voorzichtigheid.

Wij hebben reeds gewezen op de algemeene tegenstelling tusschen de Kunst en de Voorzichtig-

heid. Deze tegenstelling wordt in de schoone kunsten nog verscherpt juist door het transcendenteele van haar object.

De Kunstenaar is op het terrein van zijn kunst onderworpen aan een soort ascetisme, welke soms heldhaftige offers kan eischen. Hij moet geheel zuiver staan ten opzichte van het doel der kunst, altijddoor op zijn hoede zijn niet alleen tegen de minderwaardige gemakzucht en het begeeren van succes, maar ook tegen een menigte van meer verfijnde bekoringen en tegen de geringste verslapping van zijn innerlijke kracht, want de habitus verminderen reeds, wanneer zij niet in werking worden gebracht [148]) en veel meer nog door elke slappe daad, welke niet in evenredigheid staat met de innerlijke sterkte der habitus [149]).

Zelfloutering van den kunstenaar.

De kunstenaar moet donkere nachten door, zich onophoudelijk zuiveren, vruchtbare streken vrijwillig verlaten om dorre gebieden, welke vol onzekerheid zijn, binnen te gaan. *In een bepaalde orde en een zeker opzicht, in de orde van het maken en ten opzichte van de schoonheid van het werk* moet hij nederig en grootmoedig zijn, voorzichtig, eerlijk, sterk, man van zelfbedwang, eenvoudig, zuiver en ongekunsteld. Al deze deugden, welke de heiligen *simpliciter* hebben, in den meest volmaakten zin, en met betrekking tot het Hoogste Goed, moet de kunstenaar *secundum quid* bezitten, onder een bepaald opzicht, op een afzonderlijk gebied, dat buiten-menschelijk, zoo niet on-menschelijk is. Hij neemt daarom gaarne den toon van een moralist aan, als hij spreekt of schrijft over de kunst, want hij weet heel goed, dat hij een *deugd* te bewaren heeft. „Wij bergen een engel, dien wij onophoudelijk stooten. Wij moeten dezen engel beschermen. Beschut uw deugd dan goed [150])...."

Doch al schept deze overeenkomst hem een bijzonderen adeldom en verklaart zij de bewon-



Kanunnik George van der Paele, door Jan van Eyck
(Brugge, Stedelijk Museum)

dering, welke hij onder de menschen geniet, zij brengt het gevaar mee hem op betreurenswaardige wijze op een dwaalspoor te leiden en hem zijn schat en zijn hart te doen plaatsen in een waanbeeld, *ubi aerugo et tinea demolitur*, waar roest en mot hen verteren.

De voorzichtige als zoodanig mag niet het kunstwerk beoordeelen.

Daar van den anderen kant de Voorzichtige als zoodanig alle dingen beoordeelt onder den gezichtshoek der zedelijkheid en met betrekking tot het goed van den mensch, houdt hij volstrekt geen rekening met alles wat behoort tot de kunst. Ongetwijfeld kan en moet hij het kunstwerk beoordeelen in zoover het de zedelijkheid raakt [151]), maar hij heeft niet het recht, om het als kunstwerk te beoordeelen.

Voorzichtigheid is op hoogeren titel deugd dan de kunst.

Het kunstwerk is het onderwerp van een eigenaardig deugden-conflict. De Voorzichtigheid, welke het beschouwt in zijn betrekking tot de zedelijkheid, verdient op hoogeren titel dan de Kunst den naam van deugd [152]), want zij maakt als iedere zedelijke deugd den handelenden mensch goed in den meest volmaakten en volstrekten zin.

Kunst is edeler habitus dan de voorzichtigheid.

Maar in zoover de Kunst dichter tot de beschouwende deugden nadert en op die wijze meer verstandelijke schittering heeft, is zij een op zichzelf edeler habitus; *simpliciter loquendo, illa virtus nobilior est, quae habet nobilius objectum : absoluut gesproken is die deugd edeler, welke een edeler object heeft*. De Voorzichtigheid gaat boven de Kunst met betrekking tot den mensch. Maar absoluut gesproken staat de Kunst metaphysiek boven de Voorzichtigheid, ten minste die Kunst, welke, omdat zij de Schoonheid tot doel heeft, een beschouwend karakter draagt [153]).

Als de Voorzichtige een kunstwerk veroordeelt, vast steunend op zijn zedelijke deugd, heeft hij de zekerheid, tegen den Kunstenaar een heilig goed, dat van den Mensch, te verdedigen, en hij beschouwt den Kunstenaar als een kind of een zinne-

looze. Vanaf het hooge standpunt van zijn verstandelijken habitus is de Kunstenaar er zeker van, een niet minder heilig goed, dat van de Schoonheid, te verdedigen en het heeft den schijn, dat hij den Voorzichtige kan afschepen met de stelling van Aristoteles: *Vita quae est secundum speculationem est melior quam quae secundum hominem: Het beschouwende leven staat hooger dan het slechts menschelijke leven* [154]).

Beschouwer en Kunstenaar begrijpen elkander.

De Voorzichtige en de Kunstenaar begrijpen elkander dus moeilijk. Daarentegen zijn de Beschouwer en de Kunstenaar, beiden vervolmaakt door een verstandelijken habitus, welke hen bindt aan de transcendenteele orde, in staat tot wederzijdsche sympathie. Zij hebben ook vijanden, die op elkander lijken. De Contemplatief, die tot object heeft de *causa altissima* (*hoogste oorzaak*), waarvan al het overige afhangt, kent de plaats en de waarde der kunst en begrijpt den kunstenaar. De kunstenaar als zoodanig kan den Contemplatief niet beoordeelen, maar hij kan diens grootheid gissen. Als hij waarlijk de schoonheid bemint en een zedelijke ondeugd zijn hart niet stompzinnig maakt, zal hij, als zijn weg dien van den Beschouwer kruist, de liefde en de schoonheid herkennen.

Vervolgens streeft hij, juist door de lijn van zijn kunst te volgen, onbewust er naar, om boven zijn kunst uit te komen; zooals een plant onwetend haar stengel richt naar de zon, is de kunstenaar, hoe laag hij ook woont, gericht naar de op Zich bestaande Schoonheid, wier zoetheid de heiligen proeven in een licht, dat voor de kunst en de rede ontoegankelijk is. „De schilderkunst zal evenmin als de beeldhouwkunst die ziel nog boeien, welke gekeerd staat naar de Goddelijke Liefde, die op het Kruis haar armen opent om ons te ontvangen," zei Michel Angelo, toen hij oud geworden was.

Ziet een Catharina van Sienna, die *apis argumentosa (vernuftige bij)*, die de raadsvrouwe was van een Paus en van Kerkvorsten, omringd door kunstenaars en dichters, die zij met zich medevoert naar het paradijs. Volmaakt voorzichtig, maar met nog meer dan met de Voorzichtigheid toegerust, over alles oordeelend met de Wijsheid, die „bouwmeesteresse is ten opzichte van alle verstandelijke deugden" en die de Voorzichtigheid in haar dienst heeft, „zooals de koning een deurwachter heeft" [155]), — zoo zijn de Heiligen, die vrij zijn als de Geest. Evenals God stelt de wijze belang in de krachtsontplooiïng van alle leven.

Délicat et non exclusif
Il sera du jour où nous sommes,
Son coeur, plutôt contemplatif,
Pourtant saura l'oeuvre des hommes....

(Fijngevoelig, niemand of niets uitsluitend, is hij ook van ónzen tijd; zijn hart, ofschoon veeleer beschouwend, neemt toch kennis ook van menschenwerk.)

Wijsheid brengt kunst en voorzichtigheid tot overeenstemming.

Zoo kan alleen de Wijsheid volmaakte overeenstemming brengen tusschen Kunst en Voorzichtigheid, omdat zij staat op het standpunt van God, Die gelijkelijk het standpunt van het Handelen en van het Maken beheerscht.

Adam zondigde, daar hij te kort schoot in de beschouwing; sindsdien is er in den mensch verdeeldheid gekomen.

Zich afkeeren van de Wijsheid en de beschouwing, en zijn doel lager zoeken dan God, is voor een Christelijke beschaving de eerste oorzaak van alle wanorde [156]). In het bijzonder is het de oorzaak dier goddelooze breuk tusschen de Kunst en de Voorzichtigheid, welke men steeds vindt in tijdperken, waarin de Christenen geen kracht meer hebben om gansch den omvang van hun rijkdommen te dragen. Daarom zag men ongetwijfeld de Voorzichtigheid

aan de Kunst opgeofferd in den tijd der Italiaansche Renaissance, in een beschaving, die niet hooger streefde dan naar de humanistische *Virtu*, en de Kunst opgeofferd aan de Voorzichtigheid in de XIXde eeuw, in de *weldenkende* kringen, die niet hooger streefden dan naar het brave Fatsoen.

AANHANGSEL I

VERHANDELING OVER DE KUNST [167])

I *De waardigheid der kunst*

Wezen der kunst.

De wijsgeeren zeggen ons, dat de kunst volgens haar wezen bestaat in het voortbrengen niet van een zedelijke handeling, maar van een ding, een werk, in het vervaardigen van een voorwerp, waarbij zij niet het menschelijk goed van hem, die de handeling stelt, beschouwt, maar de eischen en het goed, eigen aan het te maken voorwerp en waarbij zij de middelen tot verwerkelijking gebruikt, welke te voren door den aard van dit voorwerp bepaald zijn.

Zoo komt de kunst ons voor als iets, wat op zich genomen staat buiten het terrein van het menschelijk goed, bijna als iets niet-menschelijks ; toch zijn haar eischen absoluut, want· het is onnoodig te zeggen, dat er voor de goede vervaardiging van een voorwerp, voor de verwezenlijking van het werk, dat men in den geest heeft ontworpen, geen twee manieren zijn : daar is er slechts één en daarin mag men niet tekort schieten.

Haar werkzaamheid is een verstandelijke:

zij is de deugd, eigen aan het praktisch verstand.

De wijsgeeren voegen daaraan toe, dat deze voortbrengende werkzaamheid voornamelijk en voor alles een *verstandelijke* werkzaamheid is. De kunst is een deugd van het verstand, een deugd van het praktisch verstand ; men kan haar de deugd noemen, welke eigen is aan het praktisch verstand. Maar, zal men zeggen, als de kunst niets anders is als een

verstandelijke deugd, die op het voortbrengen gericht is, vanwaar komt dan haar waardigheid en het overwicht, dat ze onder ons bezit? Waarom trekt deze tak van onze werkzaamheid zooveel menschelijk sap tot zich? Waarom heeft men altijd en bij alle volken den Dichter en den Kunstenaar bijna als den Wijze bewonderd?

Redenen harer waardigheid.

Vooreerst kan men antwoorden, dat iets scheppen, iets op verstandelijke wijze voortbrengen, een voorwerp vervaardigen, dat *langs redelijken weg is opgebouwd*, iets van groote beteekenis in de wereld is, en reeds op zichzelf voor den mensch een manier is om God na te volgen. En hier is sprake van de kunst in het algemeen, zooals de Ouden haar opvatten, als deugd van den handwerker. Doch hij die werken voortbrengt, wordt een navolger Gods, vooral op dát gebied, waar de deugd van kunst raakt aan den adel van dingen, welke absoluut en op zichzelf voldoende zijn, dat is in die groep van kunsten, welke op zichzelf een gansche geestelijke wereld uitmaakt, ik bedoel in de schoone kunsten.

a. zij brengt voort langs redelijken weg: daarin ligt een navolgen Gods.

Hier moeten twee zaken in aanmerking genomen worden. Van den eenen kant deelt zij — welke ook de aard en de nagestreefde doeleinden van de hierbedoelde kunst zijn — door haar object aan iets bovenmenschelijks, omdat zij tot object heeft het scheppen van schoonheid. De schoonheid nu is een transcendentale, een eigenschap van het Zijn, een der goddelijke titels (*Nomina Divina*). „Het Zijn van alle dingen vloeit voort uit de goddelijke Schoonheid", zegt St. Thomas. De kunstenaar is derhalve in dit opzicht een navolger van God, Die de wereld gemaakt heeft door haar een gelijkenis met Zijn Schoonheid mee te deelen.

De bouwmeester denkt en ordent
En werpt dan zijn steenen toestel als een filter in de
[wateren van Gods Licht:
Zoo geeft hij aan elk gebouw zijn glans als aan een parel.

Van den anderen kant beteekent de schepping van iets schoons de schepping van een werk, waarover evenwichtig de schittering straalt of de glans van een *vorm* (in den metaphysieken zin van het woord), van een straal van begrijpelijkheid of waarheid, van een belichting uit de Bron van het licht. Ongetwijfeld neemt de kunstenaar deze vorm waar in de geschapen wereld, zij het uiterlijke of innerlijke wereld; hij vindt haar niet geheel uitsluitend in de beschouwing van zijn scheppenden geest, want hij is geen oorzaak der dingen zooals God. Doch zijn oog en zijn geest hebben haar waargenomen en los gemaakt en zij moet zelve levend in hem zijn, in hem menschelijk leven gekregen hebben, zij moet in zijn verstand een verstandelijk en in zijn hart en vleesch een zinnenleven leiden, wil hij haar in het werk, dat hij maakt, aan de stof kunnen mededeelen.

Zoo draagt het werk het kenteeken van den kunstenaar en is het een dochter van zijn ziel en zijn geest.

Ook hierin is de menschelijke kunst een navolging van God, dat zij realiteiten schept in de verstandsorde, d.w.z. in de orde welke in de natuur het hoogst is (hier wordt niet gesproken van de liefdeorde, welke daarboven staat, omdat zij bovennatuurlijk is), dat zij door haar arbeid een der geheimzinnige kanten van de wezensgelijkenis onzer ziel met God aan het licht brengt. Inderdaad is het de streving, het verlangen van het verstand in zuiveren staat, om een op zichzelf gelijkend wezen voort te brengen. Trouwens, ieder verstand brengt een verstandswoord (*verbum*) voort. „Een groote volmaaktheid, welke aan de verstandelijke natuur volgens haar wezen toekomt, is het, de vruchtbaarheid te bezitten, om duidelijk te maken wat men in zichzelf bezit," zegt ons de groote theoloog Joannes a S. Thoma [158]). Zoo treft men in de wereld der

b. zij brengt realiteiten voort in de verstandsorde, waardoor zij eveneens een der gelijkenissen onzer ziel met God aan het licht brengt.

zuivere geesten, waar geen natuurlijke voortplanting is, de geestelijke voortbrenging aan van het verstandswoord, waarin de Engel, zich kennend, zichzelf aan zichzelf mededeelt en waardoor hij datgene, wat hij kent, mededeelt aan hem, aan wien hij dat onder de andere zuivere geesten wil mededeelen. Weliswaar blijft dit verstandswoord, deze geestelijke uitspraak een hoedanigheid van het subject; het is geen zelfstandigheid, doch een teeken. Onder de schepselen komt het aan het verstand niet toe om in gelijkenis van natuur een ander zelf, een op zich bestaand redelijk individu voort te brengen; in den eigenlijken zin is daar geen telen: het zegt een woord, maar dit woord is geen kind. Dàt is echter iets, wat de zijnswijze van het schepsel, uitteraard beperkt, meebrengt; het Verstand zelf op zich of in zuiveren staat, zuiver als Verstand zonder meer genomen, dat Verstand eischt om, terwijl het zich zelf kent, iets te telen, iets voort te brengen, dat niet alleen een gelijkenis, een teeken, een beeld van de gekende zaak is, maar de gekende zaak zelf, op zich bestaande.

Alleen in God kan het Verstand een ander Zelf voortbrengen.

Alleen in God, alleen in de zuivere Volmaaktheid (*Actus Purus*), kan het Verstand, dat in Hem op zich bestaand Verstand is, volledig de diepere eischen van zijn natuur tot werkelijkheid maken en een *ander zelf*, dat op zich bestaat en persoonlijk is, doen geboren worden, dat is een Woord, dat werkelijk een Zoon is. Alleen in de Heilige Drievuldigheid zien wij twee verrichtingen samenvallen, welke overal elders gescheiden zijn, de zegging van het woord en de voortbrenging van den zoon; dáár alleen zien wij het Verstand komen tot een op zich bestaande afsluiting der handeling, waarin de volmaaktheid van zijn eigen natuur zelfstandig overgaat.

Welnu, ook wij moeten, ondanks de zwakte van ons verstand, dat onder de geesten op den laagsten

trap staat, deel hebben aan de natuur van het verstand. Daarom spant het verstand, met al de afwijkingen, die aan onze bepaalde natuur eigen zijn, zich in om te telen in ons: het wil voortbrengen, niet alleen het innerlijke woord, het begrip, dat in ons binnenste blijft, doch een werk, dat tegelijk stoffelijk en geestelijk is als wij, en waarin iets van onze ziel óverstroomt.

Waarom er onder ons kunstenaars zijn.

Om dezen eisch van het verstand zijn er onder ons kunstenaars.

En wij zien, dat wij om de waardigheid en den adel der kunst in het geheel vast te stellen, moesten opstijgen tot het mysterie der H. Drievuldigheid.

In hoever het werk van den kunstenaar niet

We moeten echter opmerken, dat onze kunstwerken absoluut niet onze kinderen in werkelijken zin genoemd kunnen worden. Zij zijn onbezield, zij komen niet uit ons voort *in similitudinem naturae* (*zoo dat zij een gelijke natuur hebben*) ; zij zijn het resultaat van kunstig ineenzetten, niet van natuurlijk voortbrengen.

en in hoever het wèl zijn kind is.

Doch letten we er op, dat er bijkomstig en onder een bepaald opzicht in het kunstwerk iets is, dat beter aan de vereischten tot het begrip van voortbrenging beantwoordt: ik bedoel, dat de groote kunstenaar er zeker van is, dat hij werkelijk zichzelf in zijn werk legt, dat hij daarin zijn gelijkenis drukt, terwijl in het kind, ter oorzake van de materie en de erfelijkheid, niet zeker de vader of de moeder, doch deze of gene meer of minder gewenschte voorvader kan herleven en zijn gelijkenis uitdrukken. De vader gelooft in zijn kind zichzelf terug te vinden, maar de grootvader of overgrootvader of de schoonmoeder komt voor den dag. In het kind is een angstwekkende onbekende, welke niet in het kunstwerk wordt gevonden. Zooals men begrijpt, beweer ik niet, dat de groote kunstenaar meer van zijn werken moet houden dan van zijn kinderen, maar minstens, dat hij ze met een bijna even persoonlijke liefde

beminne, welke op een bepaald punt minder ongerust is, en dat hij, aan die werken denkend, zeggen moet : *ik zal niet heelemaal sterven.*

II *De belangeloosheid van het kunstwerk*

Kunst als zoodanig is belangeloos.

Al deze beschouwingen wijzen er op, dat de kunst als zoodanig *belangeloos* of onbaatzuchtig is, — d.w.z., dat de kunstdeugd bij de voortbrenging zelf van het werk slechts één zaak tot oogmerk heeft : het wel-zijn van het te maken werk, de schoonheid te doen uitschitteren in de stof, het voorwerp te scheppen volgens haar eigen wetten, onafhankelijk van al het overige ; daarbij wil zij, dat er in het werk niets is, wat aan haar regeling ontgaat en zij wil alleen zijn, om zonder tusschenkomst het werk te regelen, te betasten en te bewerken.

Fouten daartegen.

Op veel manieren kan er in deze „belangeloosheid" te kort geschoten worden. Men kan b.v. aannemen — zooals soms weldenkende schrijvers overkomt — dat de goede zedelijke bedoelingen de hoedanigheid van het beroep of van de inspiratie aanvullen en voldoende zijn, om een werk in elkaar te zetten. Of wel men kan zich laten verleiden, het werk zelf, in plaats van het te maken zooals de regels en de bepaalde wegen der kunst het eischten, te *wijzigen* door er, om het te regelen, met geweld vreemde elementen in te brengen, — verlangen om te stichten of te ontstichten, het publiek niet te schokken of schandaal te verwekken, in de wereld iemand te zijn, die er „gekomen is" of in de koffiehuizen en onder vrienden door te gaan voor een hooghartigen en zeldzamen *kunstenaar*....

Men ziet, in welken zin men de leer van de belangeloosheid der kunst moet opnemen : in dezen zin, dat de deugd waarvan de kunstenaar zich bedient,

tot welk doel zij overigens aangewend worde, krachtens haarzelf alléén de volmaaktheid van het werk bedoelt en dat zij in het werk geen enkele regeling duldt, welke niet door háár plaats heeft.

Wat die belangeloosheid niet beteekent.

Maar deze leer van de belangeloosheid en dit woord worden dikwijls in een heel anderen, oneindig meer eerzuchtigen zin verstaan. Men geeft ze dan niet alleen de zooeven aangeduide beteekenis, maar ook, dat de kunst *in den mensch* en *onder de menschen* een absolute onafhankelijkheid moet genieten, dat de kunst in den kunstenaar geen enkel menschelijk belang, geen hoogere wet, absoluut niets, wat staat buiten de zuivere bezorgdheid voor de artistieke afwerking, moet dulden, wat neerkomt op de bewering, dat de mensch-kunstenaar *slechts kunstenaar* moet zijn — en derhalve geen mensch moet zijn. Maar als er geen mensch is, is er ook geen kunstenaar: door het mensch-zijn weg te vagen, heeft de kunst zichzelf vernietigd. Dat noemde Baudelaire *de heidensche school :* „Opgeslorpt, schreef hij, door de woeste hartstocht voor het schoone, het lieve, het aardige en schilderachtige — want er zijn graden — verdwijnt het begrip van het gerechte en het ware. De waanzinnige hartstocht voor de kunst is een kanker, die al het overige verteert.... De tot het uiterste gedreven specialiseering van één vermogen loopt uit op het niet."

* * *

Er zijn twee verkeerde opvattingen dier belangeloosheid.

Nu komt het mij voor, dat deze verkeerde opvatting van de belangeloosheid der kunst twee bijzondere gestalten aanneemt.

Onder de eerste zal men — meer in tegenstelling met het romantisme — de belangeloosheid zóó gedefiniëerd vinden als voorgestaan wordt op den Parnassus, daarna door de symbolisten en vooral door Mallermé en zijn volgelingen, later nog op een wijze, welke daarvan weinig verschilt, door de vrienden

van Max Jacob en Erik Satie, door hen, die men de *jong-klassieken* kan noemen en wier kunst vol beloften zich gaarne beperkt tot de ironie en tot de uitspanning zonder meer. De inhoud van het kunstwerk, de stof, die geordend moet worden, het artistieke *ding*, de lyrische en verstandelijke bouwstoffen, dat alles is hinder en ballast, een onzuiverheid, welke moet worden weggevaagd. Kortom : de zuivere kunst, die zich om niets beweegt, door het onderwerp te verwaarloozen. Dat noem ik een idealistische zonde met betrekking tot de materie van de kunst : in één woord een volmaakte bouw zonder materiaal om te bouwen.

a. Belangeloosheid beteekent niet : met den inhoud geen rekening houden.

Na de overdreven gevoeligheid, door het impressionisme teweeg gebracht, na zooveel schreeuwerige pretenties, na zooveel goocheltoeren, bezweringen, bezwijmingen en psychologische rillingen kan deze opvatting van de belangeloosheid een zuiveringbrengende en weldoende phase zijn, omdat zij er aan herinnerde, dat het *wezenlijke* in de kunst de *regeling* is, welke de geest oplegt aan de stof ; in dien zin schreef Georges Auric zeer juist : „*Een equilibrist en een danser :* dát zijn de twee wezens, welke iedere kunstenaar, die mij pakt, in zich vereenigt. Ieder nieuw werk is een strak koord, dat boven een eeuwig circus gespannen is.... Zelfs vandaag gevoelt ge, hoe voorzichtig een Strawinsky of een Satie het koord moeten oversteken, dat hun eenige weg moet zijn". Maar de leer der belangeloosheid, zooals wij ze hier gevonden hebben, is radicaal verkeerd, omdat zij juist de stof zelf der artistieke regeling en de onontbeerlijke rol daarvan over het hoofd ziet.

Ongetwijfeld zal het werk van den kunstenaar, als er bijna geen stof is, gemakkelijker zijn. Maar de kunst moet het gemak niet zoeken. Zij heeft daarentegen weerstand en dwang noodig : de dwang van de regels en de weerstand van de stof. Naarmate

de stof zwaarder en opstandiger is zal de kunst, welke daarover zegeviert, haar eigen doel beter verwerkelijken ; dat is : over de stof een overheerschende begrijpelijkheid te doen schitteren. André Gide zegt het zeer goed : „De kunst is immer het resultaat van een dwang. Gelooven, dat zij zich te hooger verheft naarmate zij vrijer is, komt neer op gelooven, dat het touw den vlieger belet op te stijgen. De Duif van Kant, die meent beter te zullen vliegen zonder deze lucht, welke haar vleugels hindert, miskent datgene wat zij noodig heeft om te vliegen : de weerstand van de lucht om daarop haar vleugels te doen steunen.... De kunst haakt alleen in de ongezonde tijdperken naar de vrijheid ; zij wil dan gemakkelijk zijn. Iederen keer als zij zich krachtig voelt, zoekt zij strijd en hindernis. Zij houdt er van haar omhulsels te laten barsten en daarom zoekt zij de nauwe uit."

Kunst heeft weerstand en dwang noodig.

* * *

De leer van de belangeloosheid der kunst kan echter aan een andere dwaling, misschien nog vernuftiger en bedriegelijker, het aanzien geven en ditmaal belast André Gide zelf zich er mede, om die aan ons voor te houden : „Eerst ná den maaltijd, zegt hij, roept men den kunstenaar op het tooneel. Het is niet zijn taak te voeden, maar te bedwelmen". En hij neemt het woord van Renan voor zijn rekening : „Om vrij te kunnen denken moet men er zeker van zijn, dat wat men schrijft niet tot consequenties zal voeren," waaruit hij de gevolgtrekking maakt, dat „iedere denker, die de consequenties van wat hij schrijft in het oog houdt, niet vrij denkt." Boezemen U de zedelijke vraagstukken belang in ? laat hij zich vragen in een fictieven dialoog. — Vanwaar anders, antwoordt hij, de stof, waaruit onze boeken gemaakt zijn ! — Maar wat is dan de moraal volgens u ? — Een onderafdeeling van de Esthe-

Gide over de belangeloosheid.

tika". Oscar Wilde had in ongeveer denzelfden zin en in nobeler vorm gezegd : „De hoogere Kunst verwerpt den last van den menschelijken geest".

Dat wil zeggen, dat in reactie tegen vooringenomenheden, welke uitsluitend van zedelijken of apologetischen of burgerlijken aard zijn en als „nutbeoogend" beschouwd worden, de leer van de belangeloosheid niet meer de verzwakking van de *materie* voor het kunstwerk vereischt, zooals straks, maar de uitscheiding van ieder nagestreefd *menschelijk doel*. De kunstenaar mag voor materie en stof van zijn werk het diepste, het edelste en het laagste nemen wat er is, het zedelijk leven van den mensch, dat menschenhart dat „diep is en vol gemeenheid", — en de meer zeldzame hartstochten en eveneens het geestelijk leven, wat zeg ik, het Evangelie en de heiligheid : men zal zich daarvoor niet geneeren ; maar bij dat alles is er een absoluut verbod, op straffe van heiligschennis tegen de kunst, voor den kunstenaar, om een ander doel na te streven dan de genieting der kunst zonder meer, de orde, weelde, kalmte en lust, welke de ziel in het werk moet proeven. Dat is niet meer de kunst *op niets*, zooals in de leer van de belangeloosheid volgens het eerste recept ; dat is de kunst *om niets*, om niets dan om zichzelf.

b. Belangeloosheid beteekent niet : ieder menschelijk doel uitschakelen.

Oorzaak van deze dwaling.

De leer van de belangeloosheid onder deze tweede gedaante is bijzonder bedriegelijk, omdat zij partij trekt van iets, dat heel waar is, dat raakt aan den innerlijken aard van de kunst en dat wij niet mogen miskennen : doch zij misvormt het. En misschien is zelfs ten deele een te groote ontvankelijkheid voor de kunstdeugd, welke bij hem bijzonder verfijnd en overgevoelig is, hier verantwoordelijk voor de theorieën van Gide. Maar toch is deze leer van de belangeloosheid een zeer kwaadaardig gif, dat op den duur op de kunst een totaal levensmoordende werking moet hebben.

Het ware element in de leer der belangeloosheid.

Juist omdat er, als een bepaald te maken werk gegeven is, precies bepaalde wegen zijn om het te verwerkelijken, welke afhangen enkel van de eischen, die het werk zelf medebrengt en geen speling toelaten, duldt — zooals boven is aangeduid — de kunstdeugd niet, dat het werk onmiddellijk wordt aangepakt en geregeld door iets anders dan door haar. Zij wil alleen zijn om het werk te betasten, om daarmee in verbinding te blijven, om daaraan het zijn te geven ; in een woord : de kunst eischt, dat niets het werk aanraakt tenzij *door haar*. Dát is het ware element, zooals in het begin wordt aangeduid, in de leer van de belangeloosheid. Ongelukkig de kunstenaar, die in dezen eisch van zijn kunst te kort schiet : want de eisch is naijverig en niets ontziende, zooals alle eischen van het verstand en van zijn deugden ! Ook hier kunnen wij in onze kunst als het ware een spoor der H. Drievuldigheid terug vinden.

Het Woord, zegt St. Augustinus, *is in zekeren zin de kunst van den Almachtigen God.* En door Hem is alle Goddelijk Werk gemaakt : *Omnia per Ipsum facta sunt.*

Door Zijn Woord en door Zijn Kunst raakt, regelt en verwerkelijkt God al wat Hij maakt. Zoo moet ook de menschelijke kunstenaar al zijn werk raken, regelen en verwerkelijken *door zijn kunst.*

Dit sluit geenszins een doel uit.

Maar bewijst dat, dat het kunstwerk slechts van de kunst alleen afhangt en niet van de heele ziel van den kunstenaar, dat het gemaakt wordt heel alleen door de kunst, gescheiden, afgesneden van al het overige in den mensch, en niet door den menschkunstenaar met al zijn menschelijke wilsdaden en al zijn menschelijke gedachten, welke hij draagt in zijn hart, en al de keuzen, die hij doet en al de doeleinden, welke hij najaagt en al de hoogere wetten, waaraan hij zichzelf wil onderwerpen ? Werkelijk, hier wordt de theorie van de belangeloosheid

eigenlijk onzinnig. Het is alsof men, onder voorgeven, dat men alles door het Woord is gemaakt, verkondigde, dat de wereld, *per Verbum* gemaakt zijnde, niet door de geheele Drievuldigheid gemaakt is ! Ongetwijfeld belangeloos, zeker, belangeloos en dat is het eenige voorbeeld van kunst, die volkomen belangeloos is en absoluut zuiver van elke belanghebbende bedoeling. Maar toch om een doel, om een doel, dat niet alléén de volmaaktheid was van het te voltooien werk, dat van een orde was, welke boven de kunst staat — n.l. om de mededeeling van de goddelijke Goedheid.

Wat de besproken woordvoerders der belangeloosheid vergeten:

Om het vraagstuk wijsgeerig te behandelen, zeg ik, dat de woordvoerders van de belangeloosheid een elementair onderscheid verwaarloozen, een onderscheid, dat gemaakt wordt door de algemeene opvatting der menschen : zij verwaarloozen *de kunst*, die als zoodanig geen ander doel heeft als het wel-zijn van het te maken werk, te onderscheiden van *den kunstenaar*, die als werkend mensch alle doeleinden kan hebben, welke hij wil. En zij verwaarloozen dit onderscheid van de algemeene opvatting der menschen, omdat zij een scherper en meer wijsgeerig onderscheid miskennen, het onderscheid tusschen de „hoofdoorzaak" en de „werktuigelijke oorzaak", tusschen den werkman en het werktuig. Door het werktuig gaat, als de werkman het in werking stelt, een onzichtbare en ongrijpbare werkzaamheid, welke maakt, dat het werktuig een effect voortbrengt, dat hooger staat dan het werktuig zelf, en inderdaad het heele werk voortbrengt, maar als ondergeschikte oorzaak. Zoo is de schilderij geheel van het penseel en geheel van den schilder, er is niets, absoluut niets daarin, dat daarin niet van het penseel komt en ook niets, dat daarin niet van den schilder komt.

het onderscheid tusschen hoofdoorzaak en werktuigelijke oorzaak.

Dit onderscheid speelt in de metaphysika een hoofdrol ; dát alleen laat begrijpen, hoe de vrije



De Parabel der Blinden, door Pieter Breughel den Oudere, in het Museum te Napels

handeling van het schepsel geheel van het schepsel is, als tweede oorzaak, en, als zij goed is, geheel van God, als eerste oorzaak. De wijsgeeren, die dit onderscheid niet begrijpen, worden gedwongen om van de goddelijke werking aan te nemen, dat zij een of ander vreemd element in de menschelijke vrijheid komt inlasschen, een of andere medewerking, welke haar zuiverheid in gevaar zou brengen.

Hoofdoorzaak is hier de kunstenaar; werktuigelijke oorzaak de kunstdeugd.

Welnu, een soortgelijke dwaling begaat Gide. Hij ziet niet dat de kunst, dat de deugd van kunst met heel haar volmaaktheid en haar eigen vereischten, een *werktuig* is met betrekking tot den kunstenaar, den hoofdwerker.

De ziel van den kunstenaar met heel haar menschelijke volheid, met al haar vereeringen en liefden, met al haar bedoelingen, welke buiten het terrein der kunst liggen op menschelijk, zedelijk of godsdienstig terrein, welke zij kan beoogen, is de hoofdoorzaak, welke de kunstdeugd gebruikt als werktuig, en zoo is het werk geheel van de ziel en van den wil van den kunstenaar als hoofdoorzaak en geheel van zijn kunst als werktuig, zonder dat deze iets verliest van haar heerschappij over de stof en van haar onkreukbaarheid, van haar zuiverheid en ongereptheid, evenals onze goede handelingen geheel van ons zijn op titel van tweede oorzaak en geheel van God, op titel van eerste oorzaak, zonder daarom iets van haar vrijheid te verliezen.

Daar is geen neven elkaar van twee krachten, welke ieder van haar kant trekken. Er is werktuigelijke ondergeschiktheid van de kunstdeugd aan de ziel, die door haar werkt. Naarmate een kunstenaar grooter is, zijn kunst sterker, niet gebogen of gekromd, maar rechtop en gebiedend is — des te meer slaagt de mensch er in, door zijn kunst, geheel en al in zijn werk over te gaan. Indien we den mensch in den kunstenaar verzwakken, verzwakken we nood-

zakelijk de kunst zelf, welke iets van den mensch zelf is. De leer van de belangeloosheid is ook onder haar tweede gedaante een idealistische ketterij. Hier wordt niet meer de *stof* van het kunstwerk, maar het *menschelijk subject*, waarvan de kunstdeugd een hoedanigheid is, miskend.

Indien de kunstenaar geen partij gekozen heeft in het groote debat van engelen en menschen, indien hij er niet van overtuigd is, dat hij mét de genieting een voedsel brengt en niet uitsluitend een bedwelming, zal zijn werk immer van den een of anderen kant gebrekkig en armzalig blijven. André Gide weet dat even goed als wij, wat hij ook moge beweerd hebben. Werkelijk, de grootste dichters en de meest onbaatzuchtige en die het meest „belangeloos" werkten, hadden iets aan de menschen mee te deelen. Is dat niet het geval met Dante, Cervantes, Racine, Shakespeare, Goethe, Baudelaire en Dostojewski ?

Voorbeelden van kunstwerken, die in den waren zin belangeloos zijn.

Hoe redelijk, moet men op dit punt opmerken, en hoe weinig „immoraliste" zijn de uiteenzettingen, welke Goethe ons verschaft in zijn *Dichtung und Wahrheit* over de wording van zijn *Werther* ! En welke tragisch-religieuze onrust legt in *Mon coeur mis à nu* het dandysme van Baudelaire ons op ruwe wijze bloot !

Is de kunst van La Fontaine niet een uitnemend voorbeeld van *belangelooze kunst ?* Maar — zooals Henri Ghéon heel goed zegt : „Als er niet ieder greintje geestelijkheid, ieder vleugje van Christendom ontbrak, zou de kunst van dezen fabelfabrikant een kunst zijn *van geloofsverdediging*, het type van de *opvoedende* kunst".

Een moeilijkheid.

— Goed, zal men zeggen. Maar in de onderstelling, dat La Fontaine dit greintje geestelijkheid had gekregen, terwijl hij in alle opzichten La Fontaine bleef, zou La Fontaine, zooals wij hem kennen, nooit, als hij zijn kunst van geloofsverdediger uitoefende, verteerd zijn door zielenijver en apostel-drang. Meer algemeen : Blijkt het niet, dat de meest gelukkige condities voor den kunstenaar condities zijn van vrede en van geestelijke orde in zijn binnenste en rondom hem, condities, welke hij bezit, (zooals we gaarne toegeven) als zijn ziel goed geregeld en gericht is op het laatste doel, — dat hij evenwel na dat alles geen andere zorg mag hebben dan zijn werk goed te doen, zichzelf in zijn werk te geven zooals hij is, zonder verdere bijgedachten, zonder eenig bijzonder en bepaald menschelijk doel na te jagen ? Werkten op die manier niet juist de kunstenaars uit de Middeleeuwen ? Of, in onze dagen, een Cézanne ?

Antwoord.

Op deze moeilijkheid — die wel iets zegt en overigens het wezenlijke der kwestie toegeeft — kan men twee dingen antwoorden : Vooreerst, dat, al is het waar, dat voor een werkman, die onder het maken van zijn werk een bijzonder en bepaald doel, een of andere taak van menschelijken aard nastreeft — zoo Lucretius, die de wijsbegeerte van Epicurus wilde verbreiden, Virgilius, die de *Georgica* begon om den landbouw weer te doen opleven, of evenzoo Wagner, die de verheerlijking van het Germanendom nastreefde — de taak moeilijker is, en het gevaar tot afwijking grooter, dit gevaar tóch niet onoverkomelijk is, deze taak niet onmogelijk is : de hier pas vermelde namen bewijzen dit voldoende.

Ware kunstenaars streven een Goddelijk doel na.

Vervolgens en vooral : zij, die door hun kunst het Rijk Gods willen verbreiden, de Waarheid willen dienen, die de Christus is, den Heer Jesus willen doen kennen en beminnen, zij streven geen menschenwerk na, geen bijzonder menschelijk doel ; zij streven een goddelijk doel na, een doel, dat algemeen is als God zelf. Naarmate ze hun geloof meer leven, des te meer vergeestelijkt zich hun innerlijk leven, des te inniger hooren ze tot de Kerk en des

te hooger verheffen zij zich boven de menschelijke beperkingen, conventies, meeningen en bijzondere belangen van deze of die maatschappelijke groep. Omdat zij beter de zuivere geestelijkheid en de algemeenheid van Gods werking in de zielen begrijpen, worden hun kunst en hun gedachten van elke menschelijke benauwing verlost, om nog slechts gericht te worden op de Schoonheid en de Waarheid, die op zich bestaat, die is en handelt op de aarde als in den hemel. Dát kunnen zij niet begrijpen, die, omdat zij het Katholieke geloof niet kennen, in den zielenijver slechts een onderneming zien van overheersching, koopmanschap of partijzucht. Zij zien niet, dat zij, die als Christenen, omdat zij Christenen zijn, deelnemen aan de werken van de gedachte, niet doen aan — men vergeve ons deze uitdrukking — *clericale* wijsbegeerte of aan *clericale* kunst; zij doen aan *Katholieke* kunst, aan *Katholieke* wijsbegeerte. En katholiek wil zeggen: algemeen.

Geen clericale, maar katholieke kunst.

Daaraan kan men toevoegen, dat men altijd een meester dient en dat de duivels niet de minst eischende heeren zijn. Door den mensch te verbieden, een ander doel dan de kunst zelve na te jagen, duidt men hem — hoe ook — positief een laatste doel aan, een souverein Goed, een God: de Kunst in persoon. Men bindt zich aan een godsdienst en wel aan een, die veel meer eischend en veel tyrannieker is dan de ware. Men levert zich uit aan het aesthetisch clericalisme, dat zeker een van de meest verderfelijke clericalismen is.

Een kunstenaar als André Gide komt ons voor als iemand, die voortdurend in druk zit, opgeschroefd is, beklemd, geprikt door het prikkeldraad van onverbiddelijke conventies, die nooit vrij is, nooit zonder bijbedoelingen. Altijd spookt bij hem de zedeleer, wier woordenboek hij overigens zoo eigenaardig misbruikt. Op alle hoeken van de straat

doemt een zedelijke keuze voor hem op, hij ziet zich genoodzaakt het een of het ander te nemen: gauw, hij moet weg! Wat een foltering! Het immoralisme is het vervelendste, en het meest slaafsche van alle systemen van zedeleer.

De kunstenaar, die mensch wil zijn, die niet bang is voor de zedeleer, die niet ieder oogenblik bang is om de bloem van zijn belangeloosheid te verliezen, hij geniet eerst van de ware belangeloosheid der kunst. Hij is wat hij is, zonder zorg uit hij zich; hij zegt ja, als hij ja wil zeggen, hij gelooft, bemint en kiest, hij geeft zich, hij volgt zijn neiging en zijn fantasie, hij ontspant zich, vermaakt zich en speelt. Er is oneindig veel meer belangeloosheid bij Verlaine, Claudel of Léon Bloy, er is oneindig veel meer belangeloosheid in de stukken van Henri Ghéon — ik spreek niet alleen van *Sainte Cécile*, of van den *Pauvre sous l'escalier* (*Arme onder de trap*), maar van zijn stukken *pour patronages* (*voor patronaten*) — dan in de zeldzaam teere verfijningen van onze fijnst-besnaarde kunst-puriteinen. Men kan van hen wel ernstige aanwijzingen krijgen voor het beroep; maar iets ontbreekt hun, en dat is wel de belangeloosheid.

Daarom: geen onredelijke vrees.

III *Een al te menschelijke tegenstrijdigheid*

Om de waarheid te zeggen geloof ik niet, dat het buiten het Katholicisme mogelijk is om de souvereine rechten der Zedelijkheid en de absolute eischen der redelijkheid, van Kunst of van Wetenschap, in den mensch geheel te verzoenen, zonder daaraan schade of geweld te doen. De Zedelijkheid als zoodanig heeft alleen het menschelijk Goed, de hoogste belangen van het handelend Subject tot doel; de Redelijkheid als zoodanig heeft slechts

Doel der zedelijkheid.

Doel der redelijkheid.

het Object om zichzelf en om zichzelf alléén tot doel : wat het is, als men het wil kennen en wat het moet zijn, als men het wil maken. Wat een bekoring voor de arme menschelijke natuur, om slechts aan den één getrouw te zijn ten koste van den ander ! Het is waar, we weten het, *haec oportebat facere et illa non omittere* (*men moet het een doen en het andere niet laten*) : doch waar is voor de kinderen van Adam het middel, om het evenwicht te bewaren ? Het is natuurlijk, dat buiten de Kerk en haar goddelijk leven de ijver voor zedelijkheid en godsdienst den mensch opzet tegen het verstand ; en het is, helaas, natuurlijk, dat de ijver voor kunst of wetenschap den mensch afkeert van de eeuwige wetten. In het eene kamp ziet men de rechters van Sokrates, ziet men Luther, Rousseau, Tolstoï en onze brave Angelsaksische pragmatisten. In het andere kamp ziet men Bruno, Baco, de groote heidenen der Renaissance, en ook Goethe en Nietzsche.

Een Antinomie.

Het Katholicisme brengt een hoogere eenheid.

Het Katholicisme ordent ons heele leven naar de op zich bestaande Waarheid en Schoonheid zelf. Het legt boven de zedelijke en verstandelijke deugden de goddelijke deugden in ons en bewerkt door haar in ons den vrede. *Et Ego si exaltatus fuero, omnia traham ad Me Ipsum* (*En Ik zal, als Ik van de aarde opgeheven ben, alles tot Mij trekken*).

De gekruisigde Christus trekt al wat in den mensch is, tot Zich op ; alles is verzoend, maar op de hoogte van Zijn Hart.

Hier hebben wij een godsdienst, welke hoogerstaande zedelijke eischen stelt dan elke andere, omdat alleen het heldhaftige der heiligheid daaraan volkomen voldoening kan geven, en welke te gelijker tijd het verstand meer bemint en beschermt dan elke andere godsdienst. Ik beweer, dat zooiets een teeken is van de goddelijkheid van dezen godsdienst. Bovenmenschelijke deugd is noodig om

onder de menschen het vrije spel van Kunst en Wetenschap te verzekeren onder de onverzettelijke heerschappij der goddelijke Wet en het absolute overwicht der Liefde en om zoo de hoogere verzoening te bewerken van het *zedelijke* en het *verstandelijke*.

AANHANGSEL II

NAAR AANLEIDING VAN DEN „JARDIN SUR L'ORONTE" [159])

3 November 1920

Beste Vriend,

Ge zoudt graag mijn opinie hooren over de polemiek, die rondom den *Jardin sur l'Oronte* is opgestoven. Ik heb *l'Oronte* nog niet gelezen, — wat ik tot mijn schande bekennen moet, daar ik sinds eenige maanden door de Analytika van Aristoteles en door het syllogisme in Baralipton totaal in beslag genomen ben. Doch er zijn principiëele kwesties in dit debat betrokken en bovendien zou ik U graag antwoorden; ongelukkig heb ik geen vrijen tijd en kan ik U krap eenige inderhaast neergeschreven aanteekeningen sturen.

Kunstwaarde en menschelijke waarde van het kunstwerk.

Alle kunstwerk — en op speciale gronden alle litteraire werk — bezit niet alleen zijn kunstwaarde, doch ook een menschelijke waarde, waarmee het verstandelijke en geestelijke leven van den kunstenaar in verband staat, onafhankelijk van zijn wil, wat heel duidelijk is; niet minder duidelijk is het, dat de geestelijke toonaard van Barrès' werk niet Katholiek is, waarvan m.i. Barrès, ondanks zijn zeer oprecht en zeer treffend verlangen om de Kerk te dienen, even goed als wij overtuigd is. Om tot dat inzicht te komen is het overbodig, dat sommige onzer vrienden



H. Genoveva waakt over Parijs, Schildering door Puvis de Chavannes in het Panthéon te Parijs

hem dat vertelden, in het bijzonder Charles Henrion, in een merkwaardige studie over de *Colline inspirée* en Massis in de heel mooie en heel pootige artikelen, welke hij publiceerde in de *Revue des Jeunes* [160]). Dat is een feit, waarmee men slechts rekening heeft te houden; het te constateeren brengt ongetwijfeld weemoed, doch zeker geen verbittering mee ten opzichte van Maurice Barrès. Men kan een groot kunstenaar in den vollen zin bewonderen, zonder hem daarom de leiding van zijn ziel toe te vertrouwen.

Niemand twijfelt er nog aan, dat het kunstwerk juist in die mate, waarin het een menschelijke waarde heeft en waarin het 't menschelijk Goed raakt, onder de beoordeeling van den Theoloog en van den Moralist valt en dat de vrijheid van den kunstenaar in elke menschelijke samenleving, welke hecht is opgebouwd, dientengevolge heel krachtig en heel ernstig moet beperkt worden. In een reeds aangehaalden tekst [161]) verklaart St. Thomas hieromtrent, dat „als een kunst objecten voortbrengt, welke de menschen niet kunnen gebruiken zonder kwaad te doen, de kunstenaar zelf zondigt, die zulke werken maakt, omdat hij aan een ander direct de gelegenheid biedt tot zondigen, zooals wanneer iemand afgoden maakt voor de afgoderij. Wat de kunsten betreft van werken, welke door de menschen goed of slecht kunnen gebruikt worden — die zijn geoorloofd; maar toch, als er zich daaronder bevinden, wier werken *in de meeste gevallen* tot iets slechts gebruikt worden, dan moeten deze uit den Staat worden uitgeroeid, ofschoon zij in zich geoorloofd zijn, door het ingrijpen van den Vorst, *secundum documenta Platonis*." Niemand, die eenig begrip heeft van het menschelijk goed, zou anders kunnen spreken.

Beperking der vrijheid v/d kunstenaar.

Hier moeten echter twee opmerkingen gemaakt worden, welke m.i. tot het wezen der zaak behooren.

De zedelijke regeling van den kunstenaar is een regeling van buitenaf.

1°. Deze zedelijke regeling, welke aan den kunstenaar wordt opgelegd, is een regeling van buitenaf, welke uit zich buiten de kunst zelf staat.

Wij moeten ons derhalve nimmer zoo uitdrukken, dat „de kunst zelf geen doel is" en dat „de genieting niet het hoogste doel van de kunst is". Beter is te te zeggen, dat *de kunst het doel van den kunstenaar is* en dat *de kunst als zoodanig de genieting ten doel heeft* (heel ten onrechte zou men overigens Poussin beschouwen als een „te laat verschenen Parnassien") — volkomen zooals de kennis der uitgebreidheid het doel der meetkunde is en de meetkunde het doel van den meetkundige, — als men daaraan slechts toevoegt, dat *het doel van de kunst niet het laatste doel van den mensch is* en niet zonder afgoderij in Gods plaats kan gesteld worden.

Met betrekking tot die orde, welke niet de orde van de kunst zelve is en die al de andere orden beheerscht wat het gebruik betreft, dat wij van onzen vrijen wil maken, — met betrekking tot de orde der zedelijkheid, — moet de werkzaamheid van den kunstenaar beperkingen en terechtwijzingen ondergaan, welke de vereischten zijn der essentiëele belangen van het menschelijk wezen; in dezen zin maakte Aristoteles haar ondergeschikt aan de Staatkunde en St. Thomas om veel dwingender redenen aan de Wet van God. Maar in haar eigen orde heeft de kunst geen ander doel dan het voortbrengen van schoone werken en de genieting, welke door de schittering van een geestelijken vorm in een geëvenredigde stof werd voortgebracht in de ziel.

In hoeverre de kunst boven de moraal uitsteekt.

Indien wij daarmee het volle praktische overwicht der zedelijkheid in heel zijn kracht handhaven (laat mij, beste vriend, op dit punt in uw samenvatting van *Art et Scolastique* niet zeggen, dat „de Schoone Kunsten boven de Moraal uitsteken": zij steken boven de moraal uit alleen *onder het opzicht* van de metaphysieke volmaaktheden, uitsluitend in ver-

In hoever niet.

standelijke orde, maar, *absoluut* gesproken, is het goddelijkste kunststuk *niets* waard in vergelijking met den minsten vooruitgang van een ziel in de Liefde), — indien wij het volle praktische overwicht der zedelijkheid in heel zijn kracht handhaven, dan handhaven wij tezelfder tijd de autonomie van de kunst op haar eigen terrein en de buitengewone waardigheid van een werkzaamheid, welke, evenals de beschouwende deugden zelve van het verstand, op een transcendenteel object zijn gericht. De geest van Luther, van Jean-Jacques of van Tolstoï heeft bij ons geen vat: als de Katholieken de rechten van God in de orde van het zedelijk Goed verdedigen, verdedigen zij die ook in de orde van het Verstand en van de Schoonheid en zeker is er niets, dat hen om de liefde tot de deugd verplicht op vier pooten te loopen.

De aan den kunstenaar opgelegde regelingen moeten volgen uit de sociale verhoudingen,

2°. In een normale orde van zaken, n.l. in die, welke *een publiek*, een maatschappelijk leven, een Staat, en in den staat de volle erkening van het gezag der Kerk onderstelt (allemaal zaken die ons ontbreken) moeten de regelingen, welke zich van buitenaf aan den kunstenaar opleggen, vanzelf, enkel uit de werking der sociale banden, te voorschijn springen.

Naar aanleiding daarvan is het goed, zich den welbekenden tekst van St. Thomas voor den geest te roepen, waarmee hij de *Politika* van den Philosoof verklaart en na dezen aantoont, dat de Staatkunde aan de „practische wetenschappen", zooals de mechanische kunsten, voorschriften geeft (*praecipit*), niet alleen wat de beoefening dezer wetenschappen, maar ook wat het bepalen van het werk zelf betreft, *et quantum ad usum, et quantum ad determinationem operis* (zoo schrijft zij aan den werkman, die messen maakt, niet alleen voor zijn kunst aan te wenden, maar ook om haar op deze of die wijze aan te wenden door messen van een bepaalde soort te

wat niet in denzelfden zin geldt voor den beoefenaar der speculatieve wetenschappen.

maken) : „het een toch zoowel als het ander is gericht op het doel van het menschelijk leven". Hij voegt er aan toe, dat de Staatkunde eveneens aan de speculatieve wetenschap voorschriften geeft, maar alleen wat de beoefening, niet wat de bepaling van het werk betreft; want zij schrijft wel voor, dat eenigen de meetkunde onderrichten en anderen haar leeren, omdat „zulke handelingen, in zoover zij afhankelijk zijn van den wil, inderdaad verband houden met de materie der zedelijkheid en met het doel van het menschelijk leven" ; doch zij schrijft den meetkundige niet voor, wat hij ten aanzien van den driehoek moet uitmaken; dát immers houdt geen verband met het menschelijk leven en hangt alleen van den aard der dingen af, *hoc enim non subjacet humanae vitae, sed solum dependet ex ipsa rerum ratione.*

St. Thomas spreekt hier niet nadrukkelijk over de schoone kunsten, maar het is niet heel moeilijk deze principeп op haar toe te passen, als men opmerkt, dat zij in den adel der speculatieve wetenschappen deelen door de transcendentie van haar object, de Schoonheid — zoodat geen *politicus* zich in de wetten der schoonheid kan mengen en evenmin aan den kunstenaar kan voorschrijven, welk evenwicht, welk rijm of welke potloodstreep het te maken werk vereischt, — maar niettemin blijven ze door haar generieken aard kunsten, „praktische wetenschappen", en om deze reden is de bepaling van het te maken werk — de allereerste bedoeling (*intentio*) van het werk en al wat het aan intellectueele en zedelijke waarden vertoont, — in den regel onderworpen aan alle voorwaarden, welke samenhangen met het menschelijk gebruik, dat het zal dienen. Hiermee wordt het allergrootste belang aangeduid van de *opdracht* en van de wijzen, waarop een maatschappij, die zeker is van zichzelf, reageert: van de geestesrichting, de cultuur en de smaak, hoe

Belang der opdracht.

beperkt die ook zij, dier maatschappij, vanaf het oogenblik, dat we waarlijk met een smaak, een cultuur en een geestesrichting te doen hebben. Van deze beperkingen heeft de kunst nooit te lijden ; André Gide heeft dienaangaande uitstekende dingen gezegd.

Wanneer al die maatschappelijke voorwaarden, zooals in onzen tijd, tot niets worden terug gebracht en het uitsluitend tot den individueelen leerstoel der kritiek behoort om haar te vervangen, gaan de dingen natuurlijk niet bijzonder goed, noch voor de kunst, noch voor den staat. De ondankbare taak van *politie,* in den eigenlijken zin van het woord, welke op kritikers, die zich van hun verantwoordelijkheid bewust zijn, neerkomt, is daardoor overigens slechts noodzakelijker gemaakt. Het is echter té duidelijk, dat alles nutteloos is zonder een ware liefde voor de goede hoedanigheid en voor de schoonheid. De kritische arbeid van Barbey d'Aurevilly biedt ons op dit punt een zeer merkwaardig voorbeeld van hoogstaande kritiek.

Taak der kritiek.

* * *

Verder, beste vriend, vraagt ge mij praktische nauwkeurige aanwijzingen en het schijnt, dat de principeп U niet voldoende zijn. Maar men kan geen praktische nauwkeurige aanwijzingen zoeken, tenzij in de praktijk zelf. De casuïstiek wordt eerst goed in den biechtstoel, niet in de boeken geleerd.

Zeker is het duidelijk, dat, om over de menschelijke waarde van een kunstwerk te oordeelen, het wezenlijk is om rekening te houden met de gesteltenissen van degenen, die het „opnemen", — *quidquid recipitur, ad modum recipientis recipitur* (*alwat opgenomen wordt, wordt naar de wijze van den opnemer opgenomen*) en dat Rimbaud, voor de schooljongens (die overigens veel meer aan boksen en aan de bioscoop denken dan aan de lezing van

Een diepgaande waarheid.

Une Saison en Enfer) zeer „slecht", voor Claudel zeer „goed" is geweest. Eveneens is het duidelijk, dat het kinderachtig is zich in te beelden, dat iedere schildering van de passies uiteraard verderfelijk is (*bedek dien boezem* etc.), maar ook, dat het niet minder kinderachtig is zich in te beelden, dat de meest zuivere en oprechte bedoelingen genoeg zijn om het werk „onaanvechtbaar" te maken, wanneer b.v. een kunstenaar moeite doet om de verbeelding van het publiek in een bad van wellust te dompelen, om het sterker daarvan te doen walgen, of om schoone naaktfiguren op het tooneel te brengen, om het publiek op te voeden voor de zuiverheid der Kunst. *Les Diaboliques* en *de Gebroeders Karamazow* — opzettelijk kies ik twee meesterwerken — zijn geschreven met eenzelfde bedoeling om eer aan God te brengen. Het boek van den schismatiek is m.i. zeldzaam verkwikkend en gezond, dat van den katholiek m.i. schrikkelijk neerhalend. De bedoeling is niet voldoende.

De bedoeling van een werk is niet voldoende.

Maar als men dat alles zal gezegd hebben en nog heel andere, subtieler dingen, zal men nog vele mijlen afstaan van de praktische nauwkeurige aanduidingen, waarom gij vraagt. Men kan zeer stellig verzekeren, dat het *medium virtutis* (*het midden, dat door de deugd wordt uitgemaakt*) lastig in ieder bijzonder geval te bepalen is, vooral om over iets als het kunstwerk te oordeelen, dat even goed duivelsch als engelachtig zijn kan en dat, zoowel in de zedelijke orde als in de verstandelijke orde, bepaalde *habitus* in den drager, ik bedoel in den geest van den kritiker, niet kunnen vervangen worden.

Nog een laatste opmerking. In deze kwestie van de betrekkingen tusschen de kunst en de moraal moet men, als men zich plaatst op het standpunt der praktijk, niet uitsluitend beschouwen wat in zich goed is en vereischt wordt in rechte; men moet ook rekening houden met het beginsel van het

geringere kwaad, dat in de menschelijke aangelegenheden werkelijk geen kleine rol speelt. Ik geloof, dat men, dit principe vergetend, in het bijzonder gevaar zou loopen, sommige toegevendheden der Kerk verkeerd uit te leggen. De eischen der zedeleer zijn, als de verhevenheid en de absolute alleenheerschappij van haar Doel — God zelf te bereiken — gegeven zijn, veel strenger dan men soms wel denkt en de kunstenaar zou onvoorzichtig zijn, als hij de kwestie op dit terrein bracht; want zijn vrijheid zou zich misschien plotseling angstwekkend beperkt vinden. Vanuit dit standpunt kan men opmaken, dat de inschrijving van Balzac, den vader van den modernen Roman, op den Index-catalogus een opmerkelijke waarde heeft als waarschuwing, daar zij er op wijst, dat de Kerk zich geen illusies maakt over de gevolgen, welke de moderne Roman, genomen als onmetelijke massa, ten slotte op de zielen heeft. Doch tezelfder tijd weet de Kerk, — wat zij in het tijdperk der Renaissance prachtig getoond heeft, — dat men beter sommige misbruiken kan dulden, eer dan de menschen van de geestelijke genietingen der kunst te berooven of deze, hoe dwaas ze ook moge wezen, ver van haar goddelijk moederschap weg te werpen. Daarom toont zij zich bij andere gelegenheden zoo toegevend.

Men moet rekening houden met het beginsel van het „geringere kwaad".

Het is een groot kwaad, dat men het geloovige volk door zooveel kunstwerken, of zoogenaamde kunstwerken, welke voor den Christen onverdragelijk moeten zijn, laat vergiftigen; hier is zeker een sterke reactie noodzakelijk.

Maar het zou een niet minder groote ramp zijn, als men datzelfde geloovige volk liet blijven in de leelijkheid of de middelmatigheid, en de kunstenaars en de dichters in de uiterste duisternissen stiet, waar, helaas, de menschen van smaak niet ontbreken. We kunnen er zeker van zijn, dat de duivel

Wij mogen niet tevreden zijn met leelijkheid of middelmatigheid.

iederen keer als hij in een of ander Katholiek milieu minachting vindt voor het Verstand of de Kunst, dat is voor de Waarheid en de Schoonheid, die goddelijke titels zijn, een voordeel noteert.

Allerhartelijkst gegroet, beste vriend,

JACQUES MARITAIN



Petrus' Vischvangst, Mozaïek in de S. Apollinare Nuovo te Ravenna

AANTEEKENINGEN

[1]) We spreken hier van Wijsheid *bij wijze van kennis*, van Metaphysika en Theologie. De Scholastieken onderscheiden daarvan een hoogere wijsheid, wijsheid *bij wijze van neiging* of van *gelijkgeaardheid met de Goddelijke dingen*. Deze wijsheid, een der gaven van den H. Geest, bestaat niet uitsluitend uit kennis, maar zij kent al minnende en om te beminnen. „De beschouwing der Wijsgeeren heeft de volmaaktheid van den beschouwer (als zoodanig) ten doel ; zij zetelt derhalve in het verstand en zoo is hun doel daarbij de verstandelijke kennis. Maar de beschouwing der Heiligen, welke de Katholieken beoefenen, heeft tot doel de liefde juist tot Godzelf, Dien zij beschouwen : derhalve zetelt zij niet door de kennis in het verstand als in haar laatste doel, maar zij gaat door de liefde over in wilsaandoening." Albertus Magnus, *De adhaer. Deo*, IX.

Wijsheid bij wijze van kennis en bij wijze van neiging.

[2]) „Ofschoon de „mannen der praktijk", dat zijn de werkers, ernaar streven te achterhalen, hoe in een of ander de waarheid gevonden wordt, is het doel der praktijk toch het werk, omdat zij de waarheid niet zoeken als laatste doel. Want zij beschouwen de oorzaak der waarheid niet op zichzelf en om zichzelf,

doch haar richtend op het doel van een werking of haar toepassend op een of ander bepaald ding en voor een of ander bepaald tijdstip". S. Thomas, *in lib. II Meta. lect.* 2 (Arist., *Meta.* 995 b 21).

[3]) Cfr. Joa. a S. Thoma, *Cursus philos.* I Log. II*a* P., qu. 1, pp. 190—225; *Cursus theol.* VI, qu. 62, disp. 16, a. 4, p. 476—477.

Het sociale probleem: Kunst en eigendom.

[4]) Aldus is het kunstwerk het eigenlijk *menschelijk* werk, in tegenstelling met het werk van een dier of van een machine. Daarom is het menschelijke voortbrengsel in zijn gewonen vorm een voortbrengsel van den *handwerker* en eischt daarom een strikt persoonlijke toeëigening, want de kunstenaar kan als kunstenaar geen voorstander zijn van goederenverdeeling; in de banen der zedelijke strevingen moet het goederenverbruik gemeenschappelijk zijn, maar in de banen der voortbrenging moeten diezelfde goederen als eigendom bezeten worden: St. Thomas sluit het sociale probleem in tusschen de twee armen dezer tegenstrijdigheid.

Wanneer de arbeid *niet-menschelijk* of *beneden-menschelijk* wordt, omdat het kunstkarakter wordt uitgewischt en de stof het op den mensch gaat winnen, spreekt het vanzelf, dat de stoffelijke factoren der beschaving, als men deze aan zichzelf overlaat, streven naar het communisme en naar den dood der voortbrenging, juist dwars door het tot 't uiterste doorgevoerde systeem van eigendom en voortbrenging, dat men aan de heerschappij van het *factibile* te danken heeft.

Definities van Voorzichtigheid en Wetenschap.

[5]) De Voorzichtigheid daarentegen is de juiste wezensbepaling van *te stellen handelingen* (*recta ratio agibilium*) en de Wetenschap de juiste wezensbepaling van *te beschouwen objecten* (*recta ratio speculabilium*).

De term Habitus.

[6]) Om onze uiteenzetting te vereenvoudigen spreken wij hier slechts van habitus, die den drager vervolmaken; er zijn ook habitueele gesteltenissen (zooals b.v. de ondeugden), welke den drager een gesteltenis geven in het slechte. - Het Latijnsche woord habitus drukt veel minder uit dan het Grieksche heksis; 't zou echter pedant zijn, doorloopend dezen laatsten term te gebruiken. Omdat een passend equivalent in onze taal niet bestaat, maken wij maar gebruik van het woord habitus en we hopen, dat men ons 't drukkende van dien term wel zal willen vergeven.

[7]) Wij spreken hier van de *natuurlijke* habitus, niet van de *bovennatuurlijke* (ingestorte zedelijke deugden, goddelijke deugden, Gaven van den Heiligen Geest), die *ingestort* zijn en niet *verworven*.

[8]) Omdat Ravaisson dit onderscheid verwaarloosde, heeft hij in zijn beroemde verhandeling over de Gewoonte Aristoteles' gedachte zoo dik in Leibnitziaansche dampen gehuld.

[9]) Cfr. Cajetanus, op II II, qu. 171, a. 2.

[10]) Aristoteles, *de Coelo*, lib. I.

[11]) *S. Th.*, I II, qu. 55, a. 3.

[12]) „In den grond toch is het praktisch verstand de aanlegger van maatstaf en regel aan een te maken werk. En zoo wordt zijn waarheid niet gemeten naar het zijn, doch naar datgene wat moest zijn overeenkomstig regel en maatstaf van zulke te regelen zaak." Joannes a St. Thoma, *Cursus theol.*, VI q. 62, disp. 16, a. 4, p. 467. Cfr. Cajetanus op I II, qu. 57, a. 5, ad 3.

[13]) Joannes a S. Thoma, *Cursus Phil.*, I Log. II, qu. 1, a. 5, p. 213.

[14]) Zoo bepaalt St. Augustinus de deugd als *ars recte vivendi :* de *kunst* om goed te leven, (*de Civ. Dei* IV, 21). — Cfr. op dit punt Aristoteles, *Eth. Nik.*, lib. VI ; St. Thomas, *S. Th.*, II II, qu. 47, a. 2, ad 1 ; I II, qu. 21, a. 2, ad 2 ; qu. 57, a. 4, ad 3.

[15]) „Indien gij om kunstwerken vraagt, zullen zij dan niet vóór Phidias uw geest voorbijtrekken, die op een uit leem gevormd menschelijk gelaat de gelijkenis met Gods aanschijn zelf boetseeren?" P. Gardeil, *Les dons du Saint Esprit dans les Saints Dominicains*, Paris, Lecoffre, 1903, p. 23—24.

Verschil tusschen natuurlijke en bovennatuurlijke deugden.

[16]) „Hierbij is 't niet dwaas, op te merken, — voegt Joannes a S. Thoma erbij (*Cursus theol.*, VI, q. 70, disp. 18, a. 1, p. 576) — dat adelaarsvleugelen beloofd worden ; er wordt echter niet gezegd, dat ze zullen vliegen, maar dat ze zullen loopen en wandelen, n.l. als menschen, die nog op aarde leven, gedreven echter en bewogen door vleugelen van den adelaar, die van boven neerdaalt, omdat de Gaven des Geestes, al worden deze op aarde

in werking gesteld en al schijnen ze zich in gewone handelingen te uiten, toch worden aangebracht op adelaarsvleugelen, welke worden bewogen en geregeld in gemeenschap met hoogere winden en gaven ; en zoóveel verschillen zij, die zich in de gewone deugden oefenen van hen, die door de Gaven van den Heiligen Geest geleid worden als zij, die wandelen door alleen hun voeten in te spannen, afhangend als 't ware van eigen inspanning en vlijt, van hen, die op adelaarsvleugelen, gedreven door 'n windvlaag van boven, zich bewegen en als 't ware zonder eenige moeite wandelen op den weg Gods."

[17]) *S. Th.* I II, qu. 57, a. 3.

[18]) *S. Th.* I II, qu. 21, a. 2, ad 2.

[19]) „Derhalve wordt ten opzichte der kunst niet vereischt, dat de kunstenaar goed werkt, maar dat hij een goed werk maakt : het zou eerder een eisch zijn, dat de voortgebrachte zaak goed zou werken, b.v. dat het mes goed zou snijden of de zaag goed zou zagen, als het aan deze zaken eigen was te handelen en niet eer gehanteerd te worden, daar ze geen heer en meester zijn van hun handeling." *S. Th.*, I II, qu. 57, a. 5, ad 1.

Kunstopvatting van Leibniz.

Toen Leibniz (*Bedencken von Aufrichtung* etc., Klopp, I, 133 vlg.) de Italiaansche kunst, „welke zich bijna uitsluitend ertoe bepaald heeft, levenlooze en onbeweeglijke zaken voort te brengen, goed om van buitenaf te bekijken", als de mindere voorstelde van de meer verheven Duitsche kunst, welke zich te allen tijde erop heeft toegelegd, werken voort te brengen, die zich bewegen (horloges,

klokken, hydraulische werktuigen etc.), voelde derhalve die groote man, die in alles uitblonk behalve in de Schoonheidsleer, wel eenige waarheid aan, doch verwarde op ongelukkige wijze de *motus ab intrinseco* (beweging van binnen uit) van een slinger met die van een levend wezen.

[20]) *S. Th.* I II, qu. 57, a. 4.

[21]) Aristoteles, *Ethika Nikom.* VI Cfr. Cajetanus, op I II, qu. 58, a. 5.

[22]) De handeling van 't *gebruiken* onzer vermogens (*usus*) hangt inderdaad af van den wil als het eigen werkingscentrum van menschelijk begeervermogen. Cfr. *S. Th.*, I II, qu. 57, a. 1; qu. 21, a. 2, ad 2.

[23]) *Eth. Nik.* VI, 5.

[24]) *S. Th.* II II, qu. 47, a 8. „Arme kunstenaar, schreef Leonardo da Vinci, wiens werk zijn oordeel voorbijstreeft; hij alleen gaat op volmaakte kunst af, wiens oordeel het werk voorbijstreeft". (*Textes choises,* publiés par Péladan, Paris 1907, § 403).

[25]) „Wat in menschelijke aangelegenheden naar het doel voert, is niet vast omschreven, maar wijzigt zich op veelvoudige manier naar 't verschil van personen en zaken." *S. Th.*, II II, qu. 47, a. 16.

[26]) Onnoodig te zeggen, dat ten opzichte der voorschriften van de zedenwet alle gevallen identiek zijn *in dezen zin,* dat die voorschriften altijd opgevolgd moeten worden. Maar dan verschillen de zedelijke gevallen nog ieder op

zich, wat betreft *de variaties* van de te volgen gedragslijn, welke in overeenstemming met genoemde voorschriften moet zijn.

[27]) S. Thomas, *in Post. Analyt.* lib. I, lectio 1a, 1.

[28]) Joannes a St. Thoma, *Cursus theol.* VI, qu. 62, disp. 16, a. 4, p. 470.

[29]) *S. Th.* I II, q. 56, a. 3.

[30]) Zie Zesde Hoofdstuk, De Regels van de Kunst, pag. 61 en 62.

[31]) Joa a S . Thoma, *o. c.*, p. 470.

[32]) *S. Th.* I II, q. 57, a. 4, ad 2.

[33]) Cfr. Aristoteles, *Meta.* I, c. 1 (van S. Thomas *lect.* 1, 20—22); *S. Th.* II II, q. 47, a. 3, ad 3; q. 49, a. 1, ad 1; Cajetanus op I II, q. 57, a. 4; op II II, q. 47, a. 2.

[34]) „Het is zeer passend dat hij, die met een groep menschen wil omgaan, zich aan hen in zijn omgangswijze aanpast.... En zoo was het zeer passend, dat Christus bij eten en drinken gewoon deed als de anderen". *S. Th.* III, q. 40, a. 2.

[35]) *S. C. G.*, I, cap. 93.

Over de goddelijke „nederigheid"

[36]) Zelfs kan men in één opzicht spreken van Christus als beeld van de Goddelijke nederigheid des Vaders: „Daar is nog iets anders wat de ziel in vlammen zet van liefde tot God, n.l. de Goddelijke nederigheid..... Want God

de Almachtige onderwerpt Zich aan alle engelen en heilige zielen afzonderlijk zoozeer, dat Hij als 't ware de gekochte Slaaf van ieder hunner is, zij zelven echter ieder hun eigen God zijn. Om hun dit in te prenten zal Hij, als Hij voorbijgaat, hen dienen, in Ps. 81 zeggende : *Ik heb gezegd : gij zijt goden....* Deze nederigheid echter komt voort uit den grooten omvang Zijner Goedheid en van Zijn Goddelijke Edelaardigheid, zooals een boom omlaag buigt tengevolge van de menigte zijner vruchten...." Op. *de Beatitudine* (*Over de Zaligheid*), cap. II (toegeschreven aan S. Thomas).

Over de verdeeling der kunsten in die van het schoone en die van het nuttige.

37) Om de waarheid te zeggen is de verdeeling der kunsten in kunsten van het schoone (schoone kunsten) en kunsten van het nuttige — hoe belangrijk ook om andere redenen — geen verdeeling welke de Logica een verdeeling „naar het wezen" noemt ; zij wordt ontleend aan het beoogde doel en eenzelfde kunst kan zeer wel tegelijkertijd het nut en de schoonheid beoogen. Dat heeft vooral plaats bij de bouwkunst.

38) *S. Th.* I II q. 57, a. 3, ad 3.

39) Verg. Derde Hoofdstuk, eind.

40) Joannes a S. Thoma. *Curs. Theol.*, VI, q. 62, disp. 16, a. 4, p. 474.

41) 't Is de moeite waard op te merken, dat men ten tijde van Leonardo da Vinci de reden van deze rangschikking niet begreep, evenmin die van de plaats, welke aldus aan de Schilderkunst was aangewezen. Leonardo bespreekt



Chimaeren op de eerste Torenomschansing van de Notre-Dame te Parijs

ze slechts met levendige verontwaardiging. „De Schilderkunst kan er zich terecht over beklagen, dat zij niet gerekend wordt onder de vrije kunsten, want zij is een echte dochter der natuur, zij werkt door middel van het oog, 't edelste onzer zintuigen." *(Textes choisis*, Paris, 1907, § 355). Hij komt dikwijls op deze kwestie terug; hij behandelt daarvan de bijkomstigheden (datgene wat *per accidens* is) met 'n merkwaardige sophistische heftigheid en hij valt de dichters hard, bewerend, dat hun kunst zeker lager staat dan die der schilders, omdat de dichtkunst met woorden en voor het gehoor, de schilderkunst echter voor het gezicht en „door ware gelijkenissen" uitbeeldt. Neem een dichter, die de schoonheid van een dame aan haar minnaar beschrijft en een schilder, die dezelfde dame uitbeeldt: dan zult ge zien naar welken kant de natuur den minnenden rechter keeren zal.

Eerbied van da Vinci voor de schilderkunst.

De beeldhouwkunst daarentegen „is geen wetenschap, maar een mechanische kunst, welke zweet en lichamelijke vermoeienis teweegbrengt bij haar beoefenaar...." „Bewijs hiervan — voegt hij daaraan toe in een passage, welke duidelijk laat zien tot welke beuzelarijen de groote genieën soms vervallen — is, dat de beeldhouwer om zijn werk te maken de kracht van zijn armen gebruikt en het marmer of een ander hard gesteente, waaruit de figuur zal te voorschijn komen, welke er als 't ware in opgesloten is, hakt en in vorm brengt: 'n totaal mechanisch werk, dat hem onophoudelijk doet zweeten, hem met stof en afval bedekt en zijn gezicht bepoeiert, en door 't marmerstof wit maakt als een bakkersjongen. Eveneens schijnt hij, volgespat met kleine scherven, bedekt met sneeuw-

Verachting voor de beeldhouwkunst.

vlokken en zijn smerige woning ligt vol kalkpuin en steengruis. — Juist 't tegenovergestelde is 't met den schilder, naar hetgeen van beroemde kunstenaars verteld wordt. Hij zit op zijn gemak voor z'n werk, is goed gekleed en hanteert een licht penseel, dat in fijne kleuren gedoopt is. Hij houdt ervan, om zich elegant voor te doen en z'n woning, vol aanlokkelijke paneelen, is smaakvol ingericht; dikwijls laat hij zich begeleiden door muziek of lezing van schoone, afwisselende boeken, welke zonder hamerlawaai en zonder dat een of ander geraas hem hindert met groot genoegen worden aanhoord." (Ibid., § 379).

Begin der scheiding tusschen kunstenaar en handwerker.

In dien tijd achtte de „kunstenaar" zich dus onderscheiden van den vakkundige en begon hij hem te minachten. Doch terwijl de schilder al een „kunstenaar" was geworden, was de beeldhouwer nog 'n handwerksman gebleven. Maar ook hij zou snel tot de waardigheid van „kunstenaar" opklimmen. Colbert gaf, door voorgoed de Koninklijke Academie voor schilder- en beeldhouwkunst in te richten, op officieele wijze sanctie en wijding aan de resultaten dezer ontwikkeling.

De opdracht is geen aanslag op de vrijheid van den kunstenaar.

[42]) De handwerker is onderworpen aan de *opdracht* en juist door van de voorwaarden, beperkingen en beletselen, welke zij oplegt, partij te trekken om zijn werk tot een goed einde te brengen, toont hij 't best de uitnemendheid zijner kunst. De hedendaagsche kunstenaar schijnt daarentegen de beperkende voorwaarden, opgelegd door de opdracht, te beschouwen als een heiligschennenden aanslag op zijn *vrijheid* als schoonheidsmaker. Deze ongeschiktheid, om aan de

omschreven eischen van een te maken werk te beantwoorden duidt in werkelijkheid op een zwakheid van de Kunst zelve in den kunstenaar, als men de kunst beschouwt onder algemeen opzicht; doch zij komt ons ook voor als een kneveling van de heerschzuchtige en alles te boven gaande eischen der Schoonheid, welke de kunstenaar in zijn hart heeft ontvangen. Zij is in dien vorm een merkwaardig teeken van dat soort van conflict, waarop wij beneden wijzen tusschen het „vormelijk opzicht" van Kunst en 't „vormelijk opzicht" van Schoonheid in de schoone kunsten. De kunstenaar heeft een buitengewone kracht noodig om de volmaakte harmonie tot stand te brengen tusschen deze twee formeele (vormelijke) elementen, waarvan het een tot de stoffelijke, het ander tot de metaphysieke of geestelijke wereld hoort. Van dit standpunt uit schijnt het, dat de moderne kunst na haar breuk met de ambachten op haar wijze streeft naar dezelfde handhaving van absolute onafhankelijkheid, *Aseitas*, als de moderne wijsbegeerte.

[43]) Cfr. Cassianus, *Coll.* IX, cap. 31, waar hij deze woorden als een uitspraak van den heiligen kluizenaar Antonius aanhaalt.

Atheensche en Middeleeuwsche kunst.

[44]) In den schoonen tijd der klassieke kunst is het in Griekenland alleen de rede, welke de kunst deed leven in volkomen zelfbeheersching en wonderbare harmonie. Wanneer men de voorwaarden der kunst te Athene vergelijkt met die van de kunst der XIIde en XIIIde eeuw, kan men eenigermate datgene waardeeren, wat het onderscheid uitmaakt tusschen de „natuurlijke" zelfbeheersching en de „ingestorte" zelfbeheersching.

[45]) *S. Th.* I q. 5, a. 4, ad 1. — S. Thomas bedoelt hier echter slechts een bepaling te geven *naar het gevolg*. Als hij de drie wezensdeelen van het schoone aanduidt, geeft hij hiervan een definitie *naar het wezen*.

[46]) „Tot de opvatting van het schoone behoort, dat bij het zien of het kennen daarvan het begeervermogen tot rust gebracht wordt". *S. Th.* I II, q, 27, a. 1, ad 3.

[47]) *S. Th.* I II, q. 27, a. 1, ad 3.

[48]) *S. Th.* I, q. 39, a. 8.

[49]) S. Thomas, *Comment. in lib. de divinis nominibus*, lect. VI.

[50]) id., *Comment. in Psalm.*, Ps. XXV, 5.

[51]) St. Augustinus, *de Vera Religione*, cap. 41.

[52]) Opusc. *de Pulchro et Bono*, toegeschreven aan Albertus Magnus, soms aan St. Thomas.

[53]) Gezicht en gehoor DIENEN DE REDE. *S. Th.* I II, q. 27, a. 1, ad 3.

Kant's analyse der waarneming van het schoone.

[54]) Dit vraagstuk van de waarneming van 't schoone door het verstand, dat de zintuigen als instrumenten gebruikt, verdient wel een diepere ontleding, welke, dunkt ons, te zeldzaam de scherpzinnigheid der wijsgeeren geprikkeld heeft. Kant heeft er zich mee beziggehouden in zijn *Kritik der Urteilskraft*. Ongelukkig worden de opmerkingen, welke juist zijn, belangwekkend en soms diepgaand en die men in deze Kritik veel meer aantreft dan in de twee andere, bedorven en vervormd door zijn abnormalen hang naar systeem en symmetrie en vooral door de dwalingen in de grondbegrippen en het subjectivisme van zijn kennisleer.

Een dezer bepalingen, welke hij van het Schoone geeft, vraagt een aandachtig onderzoek. Het Schoone, zegt hij, is „wat algemeen *zonder begrip a*) behaagt." Zonder meer genomen schijnt deze bepaling niet te aanvaarden, want het schoone behaagt slechts „algemeen", omdat 't zich vóór alles tot het verstand richt en hoe zou ons verstand kunnen genieten zonder oefening en zich kunnen oefenen zonder eenig begrip voort te brengen, hoe verward en onbepaald ook *b*)? De Kantiaansche bepaling loopt gevaar een reusachtige dwaling te veroorzaken en de wezenlijke betrekking waarin de schoonheid staat tot het verstand, te doen vergeten. Zoo heeft zij gebloeid bij Schopenhauer en diens leerlingen in een anti-intellectualistische vergoddelijking der Muziek. Ze roept echter op haar manier het veel juistere woord van St. Thomas op, *id quod visum placet, wat behaagt, terwijl 't geschouwd wordt*, d.w.z. *terwijl het voorwerp is van intuïtie, van onmiddellijk inzicht*. Krachtens deze laatste bepaling is de waarneming van het schoone niet, zooals de school van Leibniz-Wolff

Nadere verklaring der eerste definitie van St. Thomas.

a) Het „begrip" is overigens voor hem een vorm, welke door het oordeel aan een zintuigelijk gegeven wordt opgelegd; het begrip maakt dit gegeven tot voorwerp van wetenschap of van wilsstreving.

b) Zie hierover de zeer merkwaardige bladzijden van Baudelaire, — *l'Art romantique*, p. 213 e. v., — waar hij naar aanleiding van *mijmeringen*, in hem verwekt door 't voorspel

het wilde, een verwarde opvatting der volmaaktheid van het ding of van de gelijkvormigheid daarvan met 'n ideëel type. (Cfr. Kritik der Urteilskraft, Analytik des Schönen, § XV).

Al moet het spontane opkomen van een of ander begrip, hoe verward, hoe vaag of duister ook, naar het schijnt noodwendig de waarneming van het schoone *begeleiden*, zij maakt daarvan niet het vormelijk wezensdeel uit; de schittering zelve of het licht van den vorm, dat uit het schoone voorwerp straalt, wordt niet aan den geest voorgesteld door een begrip of idee, maar wel door het zinnelijk waarneembare voorwerp, dat intuitief wordt opgevangen en waarin, als door een werktuigelijke oorzaak, dit licht van een vorm zijn doorgang heeft. Men zou derhalve kunnen zeggen, — dat is ten minste, dunkt ons, de eenig mogelijke manier om 't woord van St. Thomas te verklaren, — dat in de waarneming van het schoone het verstand *door middel van de zintuigelijke intuitie zelve* voor iets begrijpe-

---

van Lohengrin, die opvallenderwijs samenvielen met andere, welke hetzelfde stuk in Liszt verwekt had en eveneens met de aanduidingen van 't program, door Wagner opgesteld en den dichter onbekend, aantoont, dat, „de waarachtige muziek overeenkomstige ideeën wekt in verschillende hersens".

Het begrip, waarover wij spreken, kan bovendien nog veel algemeener en veel vager zijn; soms bepaalt, naar 't schijnt, alles zich tot een nauwelijks waarneembare idee, waarin de geest eenvoudigweg op verwarde en beknopte manier het begrepen of beschouwde werk zelf en de soort kunst, waartoe het behoort, bij zichzelf zegt.

lijks geplaatst wordt. Dit begrijpelijk ding werpt in de schoonheidsswaarneming glans af (en in laatste ontleding vloeit het, evenals alles wat begrijpelijk is, voort uit de eerste begrijpelijkheid der Goddelijke Ideeën), maar juist in zoover het de vreugde van het schoone schenkt kan het niet losgemaakt of gescheiden worden van zijn zinnelijk waarneembare omhulsels en bijgevolg verschaft het geen verstandelijke kennis, welke daadwerkelijk in een begrip kan uitgedrukt worden. Terwijl het verstand het voorwerp beschouwt in de intuitie, welke het zintuig daarvan heeft, geniet het van iets, dat aanwezig is; het geniet van de stralende aanwezigheid van een begrijpbaar iets, dat zichzelf niet aan zijn oogen openbaart in reëele gedaante. Keert het verstand zich van het zintuig af om te abstraheeren en te redeneeren, dan keert het zich af van zijn vreugde en verliest de aansluiting met deze schittering. Daardoor wordt duidelijk, dat het verstand er niet aan denkt — tenzij achteraf en in zelfbeschouwing — om van 't bepaalde zinnelijk waarneembare ding, in welks beschouwing het gevangen wordt gehouden, de begrijpbare redenen van zijn genot te abstraheeren. Men begrijpt ook, dat het schoone een wonderbaar *tonicum* van het verstand kan zijn en toch de kracht daarvan om te abstraheeren en te redeneeren niet ontwikkelt en dat de waarneming van het schoone met dat merkwaardig gevoel gepaard gaat van verstandelijk vol-zijn, waardoor het ons voorkomt, dat wij met een hoogere kennis van het beschouwde voorwerp vervuld zijn en dat ons toch onvermogend laat, om het uit te drukken en om er door onze ideeën bezit van te nemen en ten opzichte daarvan wetenschap-

Schoonheid geeft geen begrippen in den eigenlijken zin

en ontwikkelt daarom het vermogen tot abstraheeren en redeneeren niet.

pelijk werk te verrichten. Zoo laat de Muziek ons van het wezen genieten, evenals de overige kunsten; doch zij leert het ons niet *kennen* en 't is dwaas, om er het surrogaat der metaphysika van te maken. Derhalve is de vreugde der kunstbeschouwing *voor alles verstandelijk* en men moet Aristoteles zelfs toegeven (Poët., IX, 3, 1451 b 6) dat „de dichtkunst veel wijsgeeriger en ernstiger is dan de geschiedenis, omdat de dichtkunst zich meer met het algemeene bezighoudt en de geschiedenis alleen het bijzondere beschouwt," en toch heeft daar de opname van het algemeene of het begrijpbare plaats zonder uiteenzetting en zonder poging tot abstractie *a*).

Abstractie en redeneering kunnen de Schoonheidswaarneming voorbereiden.

Wij moeten daaraan toevoegen, dat, al heeft de handeling der schoonheidswaarneming zonder uiteenzetting plaats en zonder poging tot abstractie, de uiteenzetting van begrippen toch een ontzaglijk aandeel kan hebben in de *voorbereiding* tot deze handeling. Inderdaad, zooals de kunst-deugd zelve, onderstelt de smaak, of de geschiktheid om de schoonheid waar te nemen en om over haar te oordeelen een aangeboren gave, doch zij wordt ontwikkeld door opvoeding en onderricht, vooral door de bestudeering en de redelijke verklaring

a) De groote dwaling der neo-Hegeliaansche aesthetika van Benedetto Croce, ook een slachtoffer van het moderne subjectivisme, („het schoone komt niet aan de dingen toe.." *Esthétique*, Fransche vert., Parijs, 1904, p. 93) is, dat zij niet inziet, dat de kunstbeschouwing, al is zij *intuitief*, daarom niet minder vóór alles *verstandelijk* is. De Aesthetika moet tegelijkertijd het *intellect* en de *intuitie* onder haar beschouwingen opnemen.



Jezus met Maria en Joannes, door Giovanni Bellini

van kunstwerken; als het overige gelijk staat (*ceteris paribus*), is het verstand, naarmate het beter op de hoogte is met de regels, de werkingswijzen, de moeilijkheden der kunst en vooral met het doel, door den kunstenaar nagestreefd en met zijn bedoelingen, beter *voorbereid* om door middel der intuitie van het zintuig de begrijpbare schittering in zich op te nemen, welke afstraalt van het werk, en om zoo vanzelf de schoonheid daarvan waar te nemen en te *proeven*. Zoo genieten de vrienden van den kunstenaar, die weten, wat de kunstenaar gewild heeft — zooals de Engelen de Ideeën van den Schepper kennen — van zijn werken oneindig meer dan het publiek; zoo is ook de schoonheid van sommige werken een verborgen schoonheid, slechts voor een klein aantal toegankelijk.

Men zegt, dat oog en oor zich gewennen aan nieuwe verhoudingen. Veeleer worden ze door het verstand aanvaard, sinds dit heeft begrepen, naar welk doel en naar welke soort schoonheid zij gericht zijn, — waardoor het verstand is voorbereid om beter te genieten van het werk, dat die nieuwe verhoudingen vertoont.

— Men kan nog opmerken, dat Kant gelijk heeft als hij de *ontroering* („de prikkeling der levenskrachten") beschouwt als een feit, dat *later* is dan en *volgt op* de waarneming van het schoone. (Ib. § IX). Maar het eerste en wezenlijke feit is voor hem het „aesthetisch oordeel", (dat overigens in zijn systeem slechts uitsluitend subjectieve waarde heeft); voor ons is het de intuitieve vreugde van het verstand (en op de tweede plaats van de zintuigen); of, om op 'n minder verkorte en meer nauwkeurige wijze te spreken: Voor ons is het de vreugde van het begeer-

Het wezenlijke der schoonheidswaarneming.

vermogen a), (*tot 't begrip „Schoon" behoort, dat bij de beschouwing of kennisneming daarvan het begeervermogen tot rust komt*), dat is de bevrediging van ons vermogen om te kunnen verlangen, tot rust komend in het goed, hetwelk eigen is aan het kenvermogen, dat volmaakt en harmonisch tot werkelijk kennend gemaakt wordt door de onmiddellijke schouwing van het schoone. (Cfr. *S. Th.*, I II, qu. 11, a. 1, ad 2 : *De vervolmaking en het doel van elk ander vermogen valt onder het object van het begeervermogen, zooals het bizondere onder het algemeene.*) Ongetwijfeld is deze vreugde een „gevoel" (*gaudium* in het „verstandelijk begeervermogen" of den wil, eigenlijk gezegde vreugde, waaraan „wij deel hebben met de engelen", ib., q. 31, a. 4, ad 3). Toch hebben we hier te doen met een heel bijzonder gevoel, *dat enkel van het kennen afhangt* en van de gelukkigmakende volheid, welke een zintuigelijke intuitie aan 't verstand verschaft. De ontroering in den gewonen zin van 't woord, het schokken der zinnelijke gevoeligheid, de voortbrenging van een affectieven geestestoestand, de ontwikkeling van passies en gevoelens, welke buiten deze verstandelijke vreugde staan, is slechts een — geheel normaal — effect van deze laatste : derhalve is de ontroering, zoo niet naar tijd dan toch ten minste naar het wezen der dingen, later dan de schoonheidswaarneming en zij blijft buiten datgene, wat eigenlijk het wezen dier waarneming uitmaakt.

Ontroering valt buiten dat wezen.

— Merkwaardigerwijze kan men vaststellen, dat het subjectivistisch „vergif" (zooals

a) De vreugde is naar haar wezen een handeling van het begeervermogen.

Mattiussi zegt), dat door Kant in de moderne gedachte is ingevoerd, de philosophen op bijna noodlottige wijze ertoe gedreven heeft om, Kant zelf ten spijt, het wezenlijke van de aesthetische waarneming te zoeken in de ontroering. Zoo heeft het Kantiaansche subjectivisme zijn jongste vrucht afgeworpen in de theorie der *Einfühlung* van Th. Lipps en Volkelt, die de waarneming van het schoone terugbrengt tot een projectie of een instorting van onze ontroeringen en onze gevoelens in het object a).

Einfühlung

[55]) „Pulchrum est quaedam boni species". Cajet. op I II, q. 27, a. 1. (Cfr. het aangehaalde woord van St. Thomas, noot 46). Daarom spraken de Grieken in één woord van Kalokagathia.

[56]) Dionysius de Areopagiet, *de div. Nom.*, cap. 4 ; van St. Thomas, lect. 9. Naar eeuwenoud gebruik noemen wij hem zoo, dien de moderne critiek den *Pseudo*-Dionysius noemt.

[57]) Amator factus sum pulchritudinis ejus. Sap., VIII, 2.

[58]) *De div. Nominibus*, cap. 4 ; van St. Thomas, lect. 10.

[59]) Hier moet opgemerkt worden, dat de voorwaarden van het natuurschoone veel enger bepaald zijn dan van het kunstschoone, daar het doel der natuurwezens en de sprekende uitdrukking van het wezen, welke daarin kan uitschitteren, zelve veel enger bepaald zijn dan die der kunstwerken. In de natuur, is er bij-

Voorwaarden tot natuurschoon en kunstschoon.

a) Cfr. de Wulf, *l'Oeuvre d'art et la beauté*, Annales de l'Institut de philosophie de Louvain, IV, 1920, p. 421 vlg.

voorbeeld zeker een volmaakte typus (of we dien kennen of niet) der lichaamsverhoudingen van den man of de vrouw, omdat het natuurlijke doel van het menschelijk organisme iets bepaalds en onveranderlijk vastgesteld is. Doch omdat de schoonheid van het kunstwerk *niet die van het weergegeven voorwerp is*, worden de Schilderkunst en de Beeldhouwkunst geenszins gebonden aan de beperktheid en de navolging van zulken typus. De kunst der heidensche oudheid heeft zich daaraan slechts gebonden geacht om een buiten de zaak liggende voorwaarde, omdat ze voor alles de goden van een anthropomorfischen godsdienst uitbeeldde.

[60]) Cfr. Lamennais, *de l'Art et du Beau*, Ch. II.

[61]) Schoonheid, gezondheid e.d. worden eenigszins met betrekking tot iets gezegd: want een of andere vermenging van vochten brengt in een jongen de gezondheid teweeg, welke zij niet in een oud man bewerkt: wat immers voor een leeuw gezondheid beteekent, kan voor een mensch doodelijk zijn. Daarom is de gezondheid de juiste verhouding van vochten met betrekking tot deze of gene bepaalde natuur. En eveneens bestaat de (lichamelijke) schoonheid in de juiste verhouding van ledematen en kleuren. En zoo is de schoonheid van het eene anders dan die van het andere". St. Thomas, *Comment. in Ps.*, Ps. 44. 2.

[62]) S. Thomas, *Comment. in lib. de div. Nomin.*, cap. IV., lect. 5.

Hoe de volmaaktheden in God zijn.

[63]) In God alleen vallen al deze volmaaktheden samen volgens haar „vormelijk opzicht" (haar wezensinhoud of wezensbepaling); in Hem is

de Waarheid, de Schoonheid en de Goedheid en de Eenheid, en deze zijn weer Godzelf. In de dingen hierbeneden daarentegen zijn de waarheid, schoonheid, goedheid, etc. opzichten van het zijn, *onderscheiden naar haar vormelijk opzicht*, haar wezensinhoud of wezensbepaling, en wat *waar is simpliciter* (absoluut gesproken) kan *secundum quid* (onder een bepaald opzicht) *goed* of *schoon* zijn; wat *simpliciter* (absoluut gesproken) *schoon* is, kan *secundum quid* (onder een bepaald opzicht) *goed* of *waar* zijn.... Daarom eischen de schoonheid, de waarheid, de goedheid (het zedelijk goed) verschillende terreinen der menschelijke werkzaamheid, en het zou nutteloos zijn, daarvan a priori de mogelijke conflicten te ontkennen, onder voorwendsel, dat de transcendentalen (de aan alle wezens toekomende eigenschappen) onderling onscheidbaar verbonden zijn. Dit metaphysiek beginsel is volkomen waar, doch moet goed verstaan worden.

[64]) *De div. Nomin.*, cap. 4, lect. 5 en 6 van den Commentaar van St. Thomas.

[65]) St. Thomas, ibid., lect. 5.

[66]) *S. Th.*, I, qu. 39, a. 8.

[67]) S. Augustinus, *de Doctrina Christ.*, I, 5.

[68]) Baudelaire, *l'Art romantique*.

[69]) Dionys. de Areop., *de div. Nomin.*, cap. 4 (van St. Thomas, lect. 4.).

[70]) Opusc. LXVIII, *in libr. Boetii de Hebdom.*, begin.

[71]) *Meta.*, lib. I, cap. 2, 982 b.

[72]) Ruysbroeck. (*Vie de Rusbrock*, voor de Bloemlezing van Hello, p. LII).

Techniek en „bepaalde regels".

[73]) Ch. Maurras, *l'Avenir de l'Intelligence.*

[74]) Men kan het totaal dezer regels Techniek noemen, doch op voorwaarde, dat men de gewone beteekenis van 't woord techniek verbreedt en verheft; want 't gaat hier niet alleen over stoffelijke werkwijzen, maar ook en vooral over de middelen en wijzen van werking in de verstandelijke orde, van welke de kunstenaar zich bedient om tot het doel zijner kunst te komen. Deze wegen zijn bepaald, zooals de paden, die te voren in een uiterst dicht en verward kreupelhout zijn aangelegd. Doch men moet ze ontdekken. En de meest hooggelegen daarvan, die, welke het naast de individualiteit van het werk raken, dat door den kunstenaar op geestelijke wijze is ontvangen, zijn juist het meest persoonlijk eigendom van den kunstenaar en worden slechts door een enkeling ontdekt.

„Bepaalde regels" niet identiek met systeem van dwingelandij.

[75]) „Het is duidelijk, schrijft Baudelaire, dat het voorschriften-complex voor welsprekendheid of prosodie geen willekeurig bedacht systeem van dwingelandij is, doch een verzameling van regels, welke vereischt worden door de geleding zelve van het geestelijk wezen. Nooit hebben prosodie of rhetorika de oorspronkelijkheid gehinderd, om zich op duidelijke wijze te uiten. Veeleer zou het tegendeel waar zijn, nl. dat zij geholpen hebben tot de ontluiking der oorspronkelijkheid".

En op een andere plaats: „Het zou een geheel nieuwe gebeurtenis zijn in de kunstgeschiedenis, dat een kritiker dichter werd: dat is een omverwerping van alle psychische wetten, een monsterachtigheid; daarentegen worden alle groote dichters vanzelf kritici, als was het door het noodlot beschikt. Ik beklaag de dichters, wier eenige gids het instinct is: ik houd hen voor on-af. In het geestelijk leven der eersten voltrekt zich onfeilbaar zeker een krisis, waarin zij hun kunst willen beredeneeren, de duistere wetten willen ontdekken, krachtens welke zij hebben voortgebracht en uit deze bestudeering willen zij een reeks voorschriften putten, wier goddelijk einddoel de onfeilbaarheid in de dichterlijke voortbrenging moet zijn. Het zou wonderlijk zijn als een kritiker dichter werd en het is onmogelijk, dat een dichter niet tegelijk kritiker is." (*L'Art romantique*).

Veelzeggende titels van werken van Descartes.

[76]) Men zie den titel, welken Descartes eerst dacht te geven aan de verhandeling, waarvan de *Discours de la Méthode* de voorrede uitmaakt: *„Ontwerp van een algemeene Wetenschap, welke onze natuur zou kunnen opheffen tot haar hoogsten graad van volmaaktheid.* Daarenboven de leer der lichtbreking, de luchtverschijnselen en de meetkunst, waarin de merkwaardigste stoffen, welke de schrijver heeft kunnen kiezen — om een bewijs te leveren van de algemeenheid der wetenschap, welke hij aanbiedt — behandeld worden *op zulke wijze, dat zelfs zij, die niet bestudeerd zijn, ze kunnen begrijpen*". Eenige jaren later (ongetwijfeld ongeveer 1641) werkte Descartes aan een Franschen dialoog, welken hij onvoltooid liet en die als titel draagt: „Het opsporen der Waarheid met het natuurlijk licht, dat heel zuiver en *zonder behulp van den Godsdienst of van de Wijsbegeerte* de meeningen bepaalt, welke een achtbaar mensch moet hebben *omtrent alle dingen, die zijn denken in beslag kunnen nemen, en de merk-*

waardigste wetenschappen tot in haar geheimste hoeken doordringt".

[77]) „Ut animus a rebus ipsis distincte cogitandis dispensetur, nec ideo minus omnia recte proveniant". Gerh., *Phil.,* VII.

[78]) *S. Th.* I II, q. 51, a. 1.

[79]) Het is bekend, dat de Académie royale de peinture et de sculpture voorgoed is gevestigd in 1663.

De Academie en het verval der schoone kunsten.

Wij willen hier de aandacht vestigen op een boek, uitgegeven door A. Vaillant, *Théorie de l'Architecture* (Paris, Nouvelle Librairie nationale, 1919). Op het gebied van toegespitste akademische vorming, eveneens op dat van het algemeene begrip kunst, komt de stelling van den schrijver, die zich op een zuiver — hoewel 'n weinig bekrompen — positivisme baseert, op gelukkige wijze overeen met de scholastieke gedachte : „Onder Lodewijk XIV, schrijft Vaillant, begon het onderricht in de schoone kunsten het schoolsche karakter te krijgen, waarin wij het kennen.... Men moet toegeven, dat de akademische invloed zeer groot was, en nog onder geen enkel opzicht noodlottig. Dat was mogelijk, omdat de proefondervindelijke werkwijzen der gildemeesters en hun oude gewoonten zich krachtig wisten te handhaven tot de onderdrukking der gilden. Naarmate zij zwakker werden, verminderden ook de resultaten van het onderricht ; want de leer, ziel der kunst, was op natuurlijke wijze vervat in de overleveringen, in de wijze waarop de kunstenaar de opdracht ontving en zich aanpaste en eraan beantwoordde...."

„Zoolang de gildenleertijd het middel was tot vorming van kunstenaars en handwerkers,



Volkstelling te Bethlehem, door Pieter Breughel den Jongere (Antwerpen, Museum)

gevoelde men de noodzakelijkheid van het algemeene betoog niet. Vooral bij de bouwmeesters bestond de methode. Zij volgde uit het voorbeeld en de innige samenwerking met het beroepsleven des meesters, zooals we zoo juist aangeduid vinden in het *Boek der Ambachten* van Etienne Boileau. Door het onderwijs in de plaats te stellen van de levende en zoo veelzijdige leiding van den meester deed men een ernstigen misstap".

„De breuk van de akademie met de *vakschilders* en de *steenhouwers* heeft aan de kunst evenmin als aan den kunstenaar winst gebracht en zij heeft voor den werkman het heilzame contact met het hoogerstaande en uitmuntende verbroken. De akademikers werden er niet onafhankelijker door en zij verloren, met de techniek, ook de redelijke geleding van kunstarbeid".

Techniek van het Verfmengen.

Een der gevolgen van de scheiding was het teloorgaan der techniek van het verfmengen. Men verloor mettertijd het gevoel voor de chemische reacties, waaraan de kleuren en de kleurstoffen door haar vermenging onderworpen zijn, den aard van de bindstof en de wijze van toepassing. „De schilderijen van Van Eyck, vijf eeuwen oud, hebben altijd nog hun oorspronkelijke frischheid. Zouden de moderne schilderijen, vraagt Vaillant, op een zoo lange jeugd mogen rekenen?" — „Hoe vervaalt de moderne schilderkunst!" antwoordt Jacques Blanche, als hij spreekt van Manet. „Ternauwernood zijn eenige jaren verloopen of de stralendste schilderij is al glansloos geworden en vergaan. Wij bewonderen ruines, maar ruines van gisteren. Gij weet niet, wat *le Linge* bij z'n verschijnen beteekende! Ik zou gelooven, dat ik mezelf

verwijten moest doen of den toestand van mijn oogen moest beklagen, indien ik niet sinds vijf jaar de verwoesting van een meesterwerk had meegemaakt, de *Trajanus* van Delacroix in 't museum van Rouaan. Ik heb het dof zien worden, zien barsten en thans is het niet meer dan een bruine pap...." (J. E. Blanche, *Propos de peintre, de David à Degas*, Paris, Emile-Paul, 1919.)

Doen leeren en doen maken.

August Cochin schreef van zijn kant: „Het akademisch onderricht, in het leven geroepen" [of liever als eenige en algemeene wet geproclameerd] „door de encyclopedisten, vanaf Diderot tot Condorcet, heeft in één generatie de populaire kunst gedood: misschien een eenig feit in de geschiedenis. Onderricht op school in plaats van vorming op het atelier, — het doen leeren in plaats van het doen maken, uitleggen in plaats van aanwijzen en verbeteren, — dàarin bestaat de hervorming, welke de philosophen bedachten en de revolutie verplicht stelde. Enkele eenzamen zijn nog overgebleven, maar als rotsen, die geslagen worden door de zee van alledaagschheid en onwetendheid, niet als de groote boomen in het woud". (*Les Sociétés de pensée, Correspondant* van 10 Februari 1920).

Giotto.

[80]) „Toen kwam Giotto: deze Florentijn, in het eenzame bergland geboren, waar slechts geiten en dergelijke beesten gevonden worden, voelde het aanschijn der natuur als gelijkend op de kunst en begon op de rotsen de standen der geiten te teekenen, die hij hoedde en verder beeldde hij alle dieren uit, welke hij in het land aantrof. Dat deed hij zóó, dat hij na veel studies niet alleen de meesters van zijn tijd, maar ook die van vele vervlogen

eeuwen overtrof...." (Leon. da Vinci, *Textes choisis*, publiés par Péladan, Paris, 1907).

[81]) Dit wordt heel goed uitgedrukt door de volgende verzen van Goethe, in *Wilhelm Meisters Wanderjahre :*

Zu erfinden, zu beschliessen
Bleibe Künstler oft allein;
Deines Wirkens zu geniessen
Eile freudig zum Verein!

[82]) De mensch kan niet buiten een meester. Doch in den toestand van anarchie, welke de hedendaagsche wereld kenmerkt, is de macht van den meester, welke niet meer erkend wordt, gewoonweg minder heilzaam voor den leerling en meer tyranniek geworden.

„Zooals vandaag iedereen wil heerschen, weet niemand zichzelf te leiden, schreef Baudelaire. Nu heden iedereen aan zichzelf wordt overgelaten, heeft een meester veel onbekende leerlingen, waarvoor hij niet verantwoordelijk is en zijn heerschappij, die ongeroepen en onvrijwillig is, strekt zich een heel eind buiten zijn atelier uit tot in streken, waar zijn gedachte niet begrepen kan worden". (*Curiosités esthétiques*, Salon van 1846).

[83]) *S. Th.*, I, q. 117, a. 1; ib., ad 1 en ad 3.

De kunstenaar moet niet beoordeeld worden als de wijsgeer.

[84]) Daaruit volgt, dat de wijsgeer en de kritiker zeer wel in staat zijn en ook den plicht hebben om een juist oordeel te vellen over de waarde van kunstrichtingen, evengoed als over de waarheid of valschheid, den goeden of kwaden invloed van haar beginselen; maar ook dat deze beschouwingen totaal onvoldoende zijn om den kunstenaar of den dichter zelf te beoordeelen. Wat men hier vóór alles onderscheiden moet is, dat men te doen heeft *met een kunste-*

naar, met een dichter, met iemand, die werkelijk de deugd van Kunst bezit, welke een *praktische* en *werkdadige*, maar geen beschouwende deugd is. Als het systeem van een wijsgeer valsch is, beteekent hij niets, want dan kan hij geen *waarheid spreken*, tenzij toevallig; maar als het systeem van een kunstenaar valsch is, kan hij toch iets, en iets gewichtigs beteekenen, want hij kan *schoonheid scheppen* ondanks zijn systeem en ten spijt van de minderwaardigheid van den vorm, waaraan hij zich houdt. Ten opzichte van het tot stand gebrachte werk is er meer artistieke waarheid (en dus meer werkelijk „klassieke" waarheid) in een romantiker, die den habitus heeft, dan in een klassiker, die hem niet bezit. Wanneer wij van den kunstenaar of van den dichter spreken, laten wij dan steeds op onze hoede zijn de deugd, welke misschien in hem is, te miskennen en aldus iets, dat van nature geheiligd is, te krenken.

[85]) Op I II, qu. 57, a. 5, ad 3.

Conceptie iets anders dan keuze van onderwerp

[86]) De *opvatting* (conceptie) van het werk is heel iets anders dan de keuze van het onderwerp zonder meer (het onderwerp is slechts de *stof* voor deze opvatting en er zijn zelfs voor den kunstenaar of den dichter zekere voordeelen aan verbonden, — Goethe verklaart dit zeer goed — om deze stof van anderen te ontvangen); zij is ook heel iets anders dan een abstracte *idee*, een verstandelijk thema of een stelling, waarop de kunstenaar zou doelen (men vroeg aan Goethe, welke idee hij had willen uiteenzetten in zijn Tasso: „Welke idee? zei hij, weet ik dat? Ik had het leven van Tasso en mijn eigen leven.... Denk niet altijd, dat alles verloren zou zijn,

of abstracte idee

als men op den grond van een werk niet een of andere idee kon ontdekken of een of andere abstracte gedachte. Gij komt mij vragen, welke idee ik zocht te belichamen in mijn Faust! Alsof ik het wist, alsof ik zelf het kon zeggen! *Van af den hemel, door de wereld heen, tot aan de hel*, daar hebt ge een verklaring, als er een noodig is; maar dat is geen idee, dat is de *voortgang der handeling*...." *Gesprekken met Eckermann*, 6 Mei 1827).

of het plan.

Ten slotte is de conceptie van het werk evenmin het uitgewerkte ontwerp daarvan of zijn plan van opbouw (wat reeds een verwerkelijking is, n.l. in den geest). Het is een enkelvormig zicht, hoewel naar vermogen zeer rijk in meervormigheid, op het werk, dat gemaakt moet worden, opgevat in zijn persoonlijke ziel, een zicht, dat als een geestelijke kiem is of een *ratio seminalis* van het werk en dat afhangt van wat Bergson *intuïtie* en *dynamisch schema* noemt, dat niet alleen het verstand aangaat, maar ook de verbeelding en de gevoeligheid van den kunstenaar; een zicht, dat beantwoordt aan een onbepaalden indruk van ontroering en van medevoelen en dat daarom niet in begrippen kan worden weergegeven. Wat de schilders hun „*visie*" der dingen noemen speelt daarin een wezenlijke rol.

Hiervan hangen de middelen der kunst af.

Van deze opvatting van het werk, die van heel het geestelijk en zinnelijk wezen des kunstenaars en voor alles van de juiste richting van zijn begeervermogen ten opzichte der Schoonheid afhangt, en zich richt op het *doel* van de werking, zou men kunnen zeggen, dat zij zich tot de kunst verhoudt zooals de doelstelling der zedelijke deugden zich tot de Voorzichtigheid verhoudt. Zij behoort tot een andere orde als de *middelen*, de *wegen*

van verwerkelijking, welke tot het eigen terrein der Kunstdeugd behooren, zooals de middelen om de doeleinden der zedelijke deugden te bereiken tot het eigen terrein der deugd van Voorzichtigheid behooren. En in ieder bijzonder geval is zij het vaste punt, waarop de kunstenaar de middelen richt, welke de kunst te zijnen dienste stelt.

Blanche zegt ons, dat „de middelen *alles* zijn in de schilderkunst" (*De David à Degas*, p. 151). Dit moet goed verstaan worden. De middelen hooren tot het eigen terrein van den kunsthabitus, — in dezen zin kan men die formule aanvaarden. Doch er bestaan slechts middelen met betrekking tot een doel, en de middelen, die „alles zijn", zouden zelve *niets* zijn zonder de opvatting of de visie, die zij willen verwerkelijken en waarvan de heele werking van den kunstenaar afhankelijk is.

Verhouding tusschen conceptie en middelen.

Het is vanzelf sprekend, dat, naarmate die opvatting hooger is, de middelen meer gevaar zullen loopen onvoldoende te zijn. Hebben wij van zulk tekort schieten der middelen met betrekking tot de hoogte der opvatting niet een uitnemend voorbeeld in Cézanne? Als hij zoo groot is en op de hedendaagsche kunst zoo overheerschenden invloed uitoefent, dan ligt de reden daarin, dat hij een opvatting of een visie van hoogere hoedanigheid gebracht heeft, — *ma petite sensation* zooals hij zeide, — waarmede zijn middelen niet in evenredigheid stonden. Vandaar zijn klachten, niet te kunnen *verwerkelijken*, — „Denk u eens even in, mijnheer Vollard, de kontoer ontglipt me!" — en zijn roerende klacht „Bouguereau niet te zijn", die wèl *verwerkelijkt* en „zijn persoonlijkheid ontwikkeld" heeft.

[87]) „Ieder stelt zich een doel overeenkomstig zijn aard", (Arist., *Eth. Nik.*, III, c. 7, 1114 a 32 *a*). Als St. Thomas leert *b*), dat „de beginselen van de kunsthandelingen niet door ons als goed of slecht beoordeeld worden *in verhouding tot de gesteltenis van ons begeervermogen*, (zooals gebeurt met de *doeleinden*, die beginselen zijn der zedelijke handelingen), maar alleen door de beschouwing van de rede", denkt hij van den eenen kant aan de *zedelijke* gesteltenissen van het begeervermogen, (cfr. Cajetanus, *l.c.*), van den anderen kant aan de kunst genomen volgens het beginsel, dat „de te maken dingen zich niet tot de kunst verhouden als beginselen, maar slechts als de stof" (*ib.*, *q.* 65, *a* 1, *ad* 4), wat niet het geval der schoone kunsten is (de doeleinden zijn werkelijk beginselen in de praktische orde en het werk, dat gemaakt moet worden, heeft in de schoone Kunsten de waardigheid van een werkelijk *doel*).

[88]) *De Moribus Ecclesiae*. cap. 15: „Virtus est ordo amoris".

[89]) Aangehaald door E. Charles in de *Renaissance de l'Art francais*, April 1918.

[90]) Louise Clermont, *Emile Clermont, sa vie, son oeuvre*, Grasset, 1919.

[91]) Dit geldt voor zoover het Apollinisme souverein heerscht in de Grieksche kunst. Het zou echter de moeite waard zijn te onderzoeken, of zich niet in het verborgen een Dionysische kunst gehandhaafd heeft, zooals

---

a) Cfr. *Comment. van St. Thomas*, lect. 13; *S. Th.*, I, q. 83, a. 1, ad 5.
b) *S. Th.*, I II, q. 58, a. 5, ad 2.

die, waarop Goethe een toespeling schijnt te maken in den Faust, tweede deel, — met de Phorkiaden en Kabiren, die in den klassieken Walpurgisnacht optreden.

92) „Omnium humanorum operum principium primum ratio est". *S. Th.*, I, II, qu. 58, a. 2.

Kunst en logika.

93) Baudelaire, *l'Invitation au Voyage*. Baudelaire schreef verder: „Alwat schoon en edel is, is het resultaat van de rede en de berekening" (*L'Art Romantique*); en ook: „De muziek geeft de idee van de ruimte. Dat doen, min of meer, alle kunsten; want zij zijn *getal* en het getal is een vertaling van de ruimte." (*Mon coeur mis à nu*). Toch is de betrekking van de kunsten tot de Logika nog veel dieper en veel algemeener dan hun betrekking tot de wetenschap van het Getal.

94) Cfr. Maurice Denis, *Les Nouvelles Directions de l'Art Chretien*. (Conférences van de Revue des Jeunes, 4 Febr. 1919). „Iedere leugen is onverdragelijk in den tempel der waarheid".

95) God heeft onze leugens niet noodig.

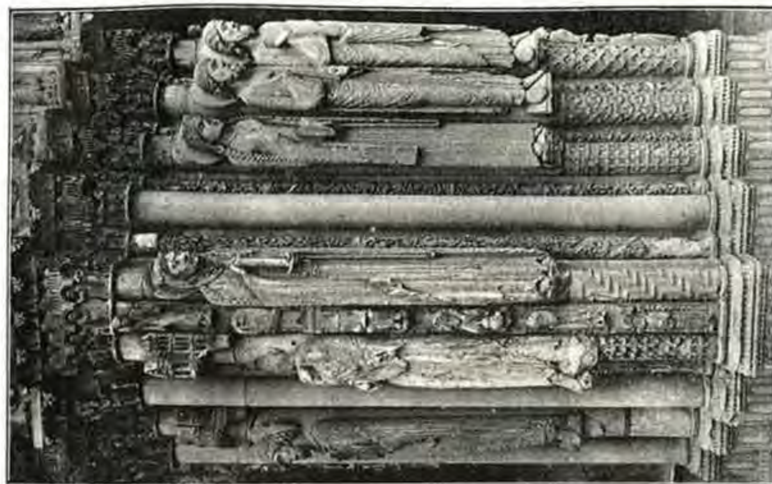
96) Paul Gsell, *Rodin*.

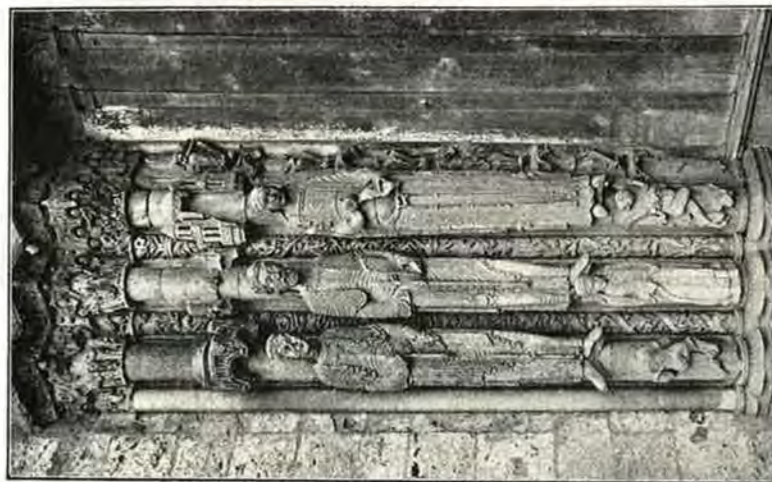
97) *Le Symbolisme et l'Art religieux moderne* Revue des Jeunes, 10 Nov. 1918, p. 516-517.

98) Joa. a S. Thoma, *Curs. theol.*, VI, q. 62, disp. 16, a. 4, p. 467: naar de verhouding tot en de gelijkvormigheid met de regels der kunst.

Bouw van het Parthenon.

99) Het is bekend, dat het Parthenon niet geometrisch regelmatig is. Bij den bouw heeft men een veel verhevener logika en regelmatigheid





Pilasters van het Hoofdportaal van de Kathedraal te Chartres

gevolgd, waardoor de naar het zenith strevende richting van zijn kolommen en de kromming van zijn horizontale lijnen en vlakken de schijnbare misvormingen dier lijnen en vlakken bij de gezichtswaarneming opheffen en tevens misschien meer stabiliteit verzekeren tegen de aardschokken van den Attischen bodem.

[100]) Joa. a S. Thoma, ib., p. 472—473.

Middeleeuwsche architektuur en voorrang des geestes.

[101]) De bouwkunst verschaft ons eveneens merkwaardige voorbeelden van dezen voorrang, welken de kunst der Middeleeuwen aan den *verstandelijken en geestelijken* bouw van het werk verleende, ten koste van de materieele nauwkeurigheid, ten opzichte waarvan de praktische uitrusting en de theoretische kennis van onze oude bouwers zeer onvoldoende waren. In de middeleeuwsche architektuur „bespeurt men nergens een geometrische nauwkeurigheid, op verre na niet : geen enkele rechte lijn, nooit 'n rechthoekige kruising of 'n symmetrisch tegenstuk, maar overal en altijd onregelmatigheden en hervattingen tot verbetering. Ook moest zelfs in de best opgetrokken gebouwen der Middeleeuwsche kunst de boog der gewelven voor iedere travee apart opgezet worden. De krommingen, speciaal die van de gewelfbogen, zijn ook al niet zuiverder dan de lijnen en de verdeelingen der travees. Met 't symmetrisch evenwicht is het niet beter gesteld. De sluitsteenen bevinden zich niet in 't midden van de bogen of van 't gewelf, soms vertoonen ze zelfs belangrijke afwijkingen.... De rechterkant van een gebouw is om zoo te zeggen nooit symmetrisch met den linkerkant.... Alles is „ten naastebij" in deze kunst, die toch zeer overdacht is, maar niet veel-eischend

op 't punt van nauwkeurigheid. Misschien is het juist wel te danken aan deze argeloosheid van afwerking, dat de oprechtheid en 't natuurlijke van deze bouwkunst zoo aantrekkelijk blijven...." (A. Vaillant, o.c., p. 119 en p. 364).

Gebrekkige middelen, waarmede de Middeleeuwen de ontwerpen voorstelden.

Dezelfde schrijver merkt op, dat men zich in dit tijdperk het ontwerp voornamelijk in zijn wezenlijke deelen voorstelde door een model op kleine schaal, wijl de bouwontwerpen niet zooals in onze dagen op papier gebracht konden worden en het eenige materiaal, waarover men beschikte, het zeldzame en kostbare velijn was, waarmee men zuinig was en dat men afwiesch om het weer te gebruiken. „Men maakte zich over de onderdeelen niet druk, voordat men er aan toe was en wanneer men het juiste zicht had op de afmeting, en men bediende zich daarbij van bekende regels en gegevens. Op het bouwterrein zelf, op de plaats van het werk, werd de oplossing van alle bouwproblemen nagegaan en gevonden en werden de moeilijkheden overwonnen. Datzelfde is nog wel het geval met de werklieden in onze dagen, met dit verschil echter, dat hun ondervinding slechts een grove sleur is, daar zij van opleiding en leertijd verstoken zijn".

„Wanneer we even denken aan de massa's papier, welke er noodig zijn voor de bestudeering en de voorbereiding van den bouw onzer hedendaagsche bouwwerken, aan de onmisbare berekeningen voor de uitwerking van de geringste ontwerpen, dan staan we verstomd over de hoogte van het verstandelijk kunnen, over de uitgebreidheid der herinnering en het degelijk talent van de bouwmeesters en opzichters dier tijden, die zulke groote en machtige bouwwerken wisten op

te trekken, terwijl ze iederen dag uitvindingen deden en onophoudelijk vervolmaakten. De macht der Middeleeuwsche kunst is buitengewoon, ondanks het beperkte en tastende weten".

De „onhandigheid" der primitieven.

— De onhandigheid der primitieve schilders komt niet alleen voort uit het onvoldoende van hun stoffelijke middelen. Men moet haar ook toeschrijven aan wat men bij hen zou kunnen noemen een soort van *verstandelijk realisme*. Hier moet gewezen worden op de merkwaardige studie van Maurice Denis over *la Gaucherie des Primitifs*. Hun linkschheid, schrijft hij heel terecht, „bestaat in het schilderen van de voorwerpen naar de dagelijksche kennis, welke zij daarvan hebben, in plaats van ze, als de modernen, te schilderen naar een vooropgezet idee van schilderachtigheid of aesthetische opvatting.

„De Primitief.... geeft de voorkeur aan de werkelijkheid boven den schijn der werkelijkheid. Liever dan te berusten in de vervormingen van het perspectief, die zijn onberoerd oog geen belang inboezemen, *maakt hij het beeld der dingen naar de kennis, die hij daarvan heeft*". (*Théories*, Paris, Bibliothèque de l'Occident).

[102]) Deze *stultae quaestiones* (*dwaze problemen*) zijn die, welke — in een bepaalde wetenschap of kundigheid opgerezen — tegen de eerste voorwaarden, welke deze wetenschap of kundigheid uitteraard meebrengen, zouden ingaan. (Cfr. S. Thomas, *Comm. in ep. ad Titum*, III, 9 : *stultas quaestiones devita*).

[103]) Jean Cocteau, *Le Coq et l'Arlequin*.

[104]) Republiek, lib. X.

[105]) „Men is sedert lang gewoon om de waar-

heid in de kunst te beschouwen alleen vanuit het standpunt der nabootsing. Er ligt niets paradoxaals in daartegen vol te houden, dat bedriegelijke nabootsing synoniem is met leugen en wel met de bewuste bedoeling om te misleiden. Een schilderstuk stemt met zijn waarheid overeen, als het op juiste wijze zegt, wat het moet zeggen en als het zijn taak als versieringsstuk vervult". M. Denis, l. c. p. 526.

Waarheid van een schilderij.

[106]) Poët., IV, 1448 b 5—14.

[107]) Of, waarschijnlijker, door het verlangen om een voorwerp aan te duiden met behulp van een ideogram, misschien met een magische bedoeling; want deze teekeningen, die zich noodwendig in het donker bevinden, konden niet gemaakt zijn om bekeken te worden. In 't algemeen schijnt het, — zooals in 't bijzonder blijkt uit de bestudeering van het pas ontdekte vaatwerk van Susa, dat ongetwijfeld 3000 jaar v. Chr. dateert, — dat de teekenkunst begonnen is met schrift te zijn en te beantwoorden aan hiëroglyphische, ideografische of zelfs heraldieke bedoelingen, die met aesthetika niets te maken hebben, terwijl de bedoeling om iets schoons te geven eerst veel later is opgekomen.

[108]) *Poët*, I, 1447, a. 28.

[109]) „(Cézanne) vroeg me, wat de liefhebbers dachten van Rosa Bonheur. Ik zei hem, dat vrijwel iedereen den *Laboureur Nivernais* schitterend vond. — Ja, antwoordde Cézanne, *die is ook verschrikkelijk gelijkend*". (A. Vollard, *Paul Cézanne*, Paris, Crès, 1919.)

[110]) *Ach, ach, ach, Heer God, zie, ik kan niet spreken.* I, 6.

[111]) St. Thomas, *Comm. in Ps.*, Prologus.

[112]) De genieting van het zintuig zelf wordt in de kunst slechts *ministerialiter* vereischt (als *dienend* tot het hoogere); daarom beheerscht de kunstenaar ze van heel uit de hoogte en regelt ze in volle vrijheid; ze blijft echter een vereischte.

[113]) Titel van 'n bundel gedichten van Jean Cocteau.

[114]) Krachtens die algemeene wetten heeft, volgens de bemerking van Baudelaire, „een schilderij van Delacroix, gezien op een afstand, welke te groot is om het onderwerp te ontleden of zelfs te omvatten, reeds een rijken, gelukkigen of melancholischen indruk op de ziel teweeggebracht". (*Curiosités esthétiques*, Salon van 1855). Elders schrijft Baudelaire (Ib., p. 92): „De juiste methode om te weten, of een schilderij melodieus is, bestaat hierin, dat men het op zulk een afstand bekijkt, dat noch onderwerp noch lijnen begrepen kunnen worden. Als het melodieus is, heeft het reeds zijn plaats ingenomen in het register der herinneringen".

Over het begrip nabootsing-copie.

[115]) Het is werkelijk lastig te bepalen, waarin precies deze *nabootsing-copie* bestaat, wier begrip zoo duidelijk schijnt aan de geesten, die zich tusschen de vereenvoudigde schema's der gewone middelmaat-verbeelding bewegen.

Zij is niet de weergave v/d verstandelijken typus.

Is het de nabootsing of de copie van *datgene wat* de zaak op zichzelf is, en van zijn verstandelijken typus? Maar dat is een begripsobject, niet een object van zinnelijke waarneming; iets, dat niet gezien wordt en niet aangeraakt en dat de kunst derhalve niet direct kan weergeven. Is het de nabootsing

ook niet van de zinnelijke waarneming.

van de *zinnelijke waarnemingen*, welke de zaak in ons voortgebracht heeft? Maar deze *zinnelijke waarnemingen* komen tot ieders bewustzijn niet, dan nadat hun straling gebroken is door een innerlijke atmosfeer van herinneringen en gevoelsaandoeningen; bovendien veranderen zij onophoudelijk, in een strooming, waarin alles voortdurend vervormd en dooreengemengd wordt, zoodat men ten opzichte van de *zuivere zinnelijke gewaarwording* met de futuristen moet zeggen dat „een rennend paard geen vier, maar twintig pooten heeft; dat onze lichamen verdwijnen in de leunstoelen, waarin wij gaan zitten, en dat de leunstoelen in ons binnendringen; dat de autobus zich in de huizen stort, welke hij voorbijsnelt en dat de huizen op hun beurt losstormen op den autobus en daarmee samensmelten.."

De juiste weergave of de nauwkeurige copie der natuur blijkt dus een object, dat men onmogelijk bereiken kan; het is een begrip, dat in nevelen opgaat als men het juist wil aangeven. Praktisch lost het zich op in de idee van een weergave der dingen zooals de fotografie of het afgietsel die zouden kunnen verschaffen of liever — want deze mechanische procedé's geven zelve voor onze waarneming „valsche" resultaten — in de idee van een weergave der dingen, welke *in staat is ons iets voor te spiegelen en onze zintuigen te bedriegen* (wat overigens geen zuivere en eenvoudige copie meer is, doch een handig foefje onderstelt), kortom in de idee van dàt naturalistisch gezichtsbedrog, dat slechts van belang is voor de kunst van het Museum Grévin.

[116]) Cfr. L. Dimier, *Histoire de la Peinture française au XIXe Siècle*, (Paris, Delagrave).

[117]) A. Vollard, *Paul Cezanne, Paris*, Crès, 1919.

Maurice Denis drukte eveneens dezelfde waarheid in volkomen juiste bewoordingen uit, toen hij schreef: „Denk er om, dat een schilderij, vóórdat het een of ander voorval is, volgens haar wezen een plat vlak is, bedekt met in bepaalde orde verzamelde kleuren." (*Art et Critique*, 23 Aug. 1890).

Over het schilderen naar de natuur.

„Ik heb," zegt Cézanne nog, „de natuur willen copiëeren, doch het lukte me nooit. Maar ik ben tevreden geweest over mijzelf, toen ik ontdekt had, dat b.v. de zon niet kon *weergegeven* worden, maar dat men haar door iets anders moest *voorstellen*.... door kleur." (M. Denis, *Théories*).

„*Men moet niet naar de natuur schilderen,*" zeide van zijn kant in een uitval, welke goed verstaan moet worden, die nauwlettende waarnemer der natuur, die Degas is geweest. (Vermeld bij J. E. Blanche, *De David à Degas*).

Baudelaire merkt op: „Eigenlijk teekenen alle goede en waarachtige teekenaars volgens het beeld, dat in hun hersens geschreven staat, en niet naar de natuur. Mocht men ons de prachtige schetsen van Raphaël, Watteau of van vele anderen als bewijs van het tegendeel voorwerpen, dan antwoorden wij, dat we daarin weliswaar uiterst zorgvuldige aanteekeningen hebben, maar toch ook niet meer dan aanteekeningen. Wanneer een waarachtig kunstenaar eindelijk gekomen is tot de definitieve uitvoering van zijn werk, zou het model hem eer tot *hindernis* dan tot hulp strekken. Het gebeurt zelfs, dat mannen als Daumier en Guys, die er reeds lang aan gewoon waren hun herinnering te oefenen en ze met beelden te

vullen, voor het model en de vele onderdeelen, welke het meebrengt, hun voornaamste vermogen verward en als het ware verlamd voelen.

Gevaar dat het model kan meebrengen.

„Er ontstaat dan een tweestrijd tusschen den wil om alles te zien, om niets te vergeten, èn het vermogen der herinnering, welke de gewoonte heeft gekregen om de algemeene kleur en de silhouet, de levende lijn van den omtrek snel en scherp in zich op te nemen. Een kunstenaar, die het volmaakte gevoel voor den vorm heeft, maar gewoon is om vooral zijn herinnering en verbeelding te oefenen, voelt zich dan plotseling als aangegrepen door een stormaanval der onderdeelen, welke alle om gerechtigheid vragen met de razernij van een menigte, die absolute gelijkheid eischt. Alle gerechtigheid voelt zich noodzakelijkerwijs geschonden, alle harmonie verwoest en opgeofferd; menige alledaagschheid krijgt een geweldige beteekenis en menige kleinigheid wordt albeheerschend. Naarmate de kunstenaar met meer onpartijdigheid tot het onderdeel overhelt, wordt de anarchie grooter. Of hij bijziend of vèrziend is — alle hierarchie en rangorde verdwijnen." (*l'Art romantique*).

[118]) „De kunstenaar daarentegen *ziet;* dat wil zeggen, — zooals Rodin het in een gelukkige formule uitdrukt, — dat *zijn oog, geëent op zijn hart,* diep in den schoot der Natuur leest."

[119]) In aansluiting met deze beschouwingen kunnen wij twee reeksen van schijnbaar tegenstrijdige uitdrukkingen, welke men door de kunstenaars gebruikt vindt, met elkaar in overeenstemming brengen.

Gauguin en Maurice Denis, bezonken en sterk zelfbewuste kunstenaars — en hoeveel anderen in de „School der Jongeren" ! — zullen u bijvoorbeeld zeggen, dat „het zeer te betreuren is, dat de meening bestaat, als zou Kunst de *copie* zijn van een of andere zaak." (*Théories*, p. 28) ; gelooven, dat de Kunst bestaat in *copieeren* of in 't nauwkeurig weergeven der dingen, is den zin der kunst bederven (*ib.*, p. 36). Hier wordt *„copieeren"* in den eigenlijken zin van het woord genomen, het gaat over de materiëel opgevatte nabootsing, die als 't ware het gezichtsbedrog wil.

Uitspraken over „de nabootsing der natuur en klassieke kunst".

Ingres daarentegen, en Rodin, heviger naturen en met een minder scherpzinnig verstand, zullen u zeggen, dat men „maar eenvoudigweg moet *copieeren*, zonder er bij te denken ; dat men slaafsch moet copiëeren, wat men voor z'n oogen heeft" (Amaury-Duval, *L'atelier d'Ingres*), „in alles aan de Natuur gehoorzamen en nooit de pretentie hebben haar te bevelen. Mijn eenige eerzucht is haar slaafs getrouw te zijn." (Paul Gsell, *Rodin*). . . . — De woorden „copiëeren" en „slaafs" zijn hier in zeer oneigenlijken zin genomen ; in werkelijkheid gaat het er om, niet om het object slaafs na te bootsen, maar, wat heel iets anders is, om met grooter getrouwheid, ten koste van alle noodige „vervormingen", de *vorm* of den verstandelijken straal, wiens glans in de werkelijkheid wordt opgevangen, weer te geven. Zooals M. Denis heel oordeelkundig aantoont (*Théories*, p. 86-98), wilde Ingres de Schoonheid copiëeren, welke hij *in de Natuur onderscheidde door zijn kennis van de Grieken en van Raphaël a*) ;

a) Derhalve zocht Ingres niet slechts een „vorm", op naïeve wijze in de werkelijkheid

hij „meende," zegt Amaury-Duval, „ons de natuur te laten copiëeren, door haar te laten copiëeren, zooals hij haar zag", en hij was de eerste om „wanstaltigheden te maken", naar het woord van Odilon Redon. Rodin viel van zijn kant — en met volle recht ! — slechts diegenen aan, die beweerden de natuur te „verfraaien" of te „idealiseeren" door aesthetische recepten, haar af te beelden „niet zooals zij is, maar zooals zij zou moeten zijn" en hij moest wel bekennen, dat hij *aandikte, nadruk legde, overdreef*, om niet alleen „den buitenkant", doch „daarenboven den geest, die zeker evengoed deel uitmaakt van de natuur" weer te

---

gegrepen, maar ook een kunst-„ideaal", dat onbewust zijn geest en visie doortrok, uit te drukken. Vandaar komt het, dat Baudelaire, als hij naar de werken oordeelt over de bedoelingen, aan Ingres heel tegenovergestelde beginselen toeschreef als die, waarvan de schilder belijdenis deed : „Ik zal begrepen worden door allen, die de manieren van teekenen der voornaamste meesters onderling vergeleken hebben, als ik zeg, dat de teekening van Ingres, die van een volgens systeem werkend man is. Hij gelooft, dat de natuur moet rechtgezet en verbeterd worden, dat de prettige, aangename misleiding, welke men ter wille van het oogengenot aanbrengt, niet slechts een recht, maar zelfs een plicht is. Men had tot heden beweerd, dat de natuur verklaard moest worden in haar geheel en met al haar logika moest vertaald worden ; maar in de werken van den meester, dien wij hier bespreken, vinden wij dikwijls bedrog, list, verkrachting, soms misleiding en overrompeling". (*Curiosités esthétiques*).

geven, — den geest, een ander woord om datgene aan te duiden, wat wij de „vorm" noemen.

Invloed van de „visie."

We moeten echter opmerken, dat de „afwijkingen" van den schilder of den beeldhouwer meestal het vanzelf opgekomen gevolg zijn van een persoonlijke „visie", veelmeer dan het resultaat van berekende beschouwing. Door een verschijnsel, dat de zielkundigen zonder moeite zouden kunnen verklaren, gelooven zij eenvoudig en vast de natuur te copiëeren, wanneer zij in de stof een geheimenis uitdrukken, welke de natuur aan hun ziel heeft meegedeeld. Wanneer ik iets aan de natuur veranderd heb, zei Rodin, „dan vermoedde ik daarvan op het oogenblik zelf niets. Het gevoel, dat mijn visie beïnvloedde, heeft mij de natuur zóó getoond als ik haar gecopiëerd heb.... Als ik datgene, wat ik zag, had willen wijzigen en schooner maken, zou ik niets goeds hebben voortgebracht." Daarom „zou men kunnen zeggen, dat alle vernieuwers sinds Cimabuë", daar zij allen gelijkelijk streefden naar de meest getrouwe weergave, evenzeer hebben „geloofd, dat zij zich aan de Natuur onderwierpen." (J. E. Blanche, *Propos de Peintre, de David à Degas*).

De kunstenaar vervormt de natuur onbewust.

Om na te bootsen, brengt de kunstenaar dus vervormingen aan, zooals Töppfer zei, een beminnelijke en praatzieke voorvader, die over dit onderwerp in zijn *Menus propos* talrijke oordeelkundige opmerkingen geeft ; maar gewoonlijk bemerkt hij niet, dat hij vervormt. Deze in zekeren zin natuurlijke zelfmisleiding, deze ongelijkheid tusschen datgene, wat de kunstenaar maakt en wat hij gelooft te maken, zou misschien de eigenaardige afwijking verklaren, die men kan waarnemen tusschen de groote kunst zelf der Grieksch-Latijnsche Klassieken,

zoo kinderlijk vrij ten opzichte der natuur, èn hun soms zoo plat naturalistischen gedachtengang (b.v. de anekdote der druiven van Zeuxis). — We moeten toegeven, dat zulke gedachtengang over hun kunst, zoo deze slechts een weinig in haar pogen verslapt — een ernstige bedreiging van naturalisme doet zweven.

Inderdaad glijdt men van het Grieksche idealisme, dat een ideaal model der natuur bedoelt te *copieeren*, in 'n heel makkelijken. overgang, — door den schrijver der *Theories* zeer terecht opgemerkt — af naar het naturalisme, dat de natuur zelf in haar materieele toevalligheid copieert. Zoo dateert het gezichtsbedrog uit de *Oudheid*, zooals J. Blanche juist zegt; — toegegeven maar dan toch uit de minderwaardige perioden der antieke kunst.

Middeleeuwen en Renaissance.

Terwijl de Middeleeuwsche kunst hiervan gevrijwaard is gebleven door haar verheven naïviteit, welke zij van de Byzantijnen overgenomen had, zoodat zij zich *in den regel* houdt op het geestelijk niveau, waaraan de latere klassieke kunst slechts sporadisch reikt, als ze zichzelve overtreft, — heeft de kunst der Renaissance zich daarentegen deerlijk laten besmetten.

Eigenaardig pleidooi van da Vinci voor de schilderkunst.

Is het niet vreemd, een zoo grooten geest als Leonardo da Vinci de schilderkunst te hooren verdedigen met werkelijk vernederende bewijsgronden: „Het is gebeurd, dat een schilderij, die een familievader voorstelde, door de kleinzoons, ofschoon ze nog in de luiers waren, geliefkoosd werd, en ook de hond en de kat des huizes deden hetzelfde: dat was wonderlijk om aan te zien". „Ik heb vroeger eens 'n schilderij gezien, die door de treffende gelijkenis met zijn meester een

hond zoodanig misleidde, dat het dier kwispelstaartte voor deze schilderij. Ik heb ook honden hooren blaffen en zien bijten naar geschilderde honden en een aap duizend dwaasheden zien uithalen tegen 'n geschilderde aap en ook zwaluwen zien vliegen en zich neerzetten op de geschilderde ijzerstaven, die voor de vensters van gebouwen waren afgebeeld". „Een schilder maakt een schilderij en alwie ze ziet, geeuwt direct: en dat gebeurt telkens, als het oog zich vestigt op de schilderij, welke met deze bedoeling gemaakt is". (*Textes choisis* publiés par Péladan, § § 357, 362, 363).

Invloed van da Vinci.

Gelukkig beoefende Leonardo de schilderkunst anders dan hij haar beredeneerde, ofschoon met hem „voorgoed de aesthetika der Renaissance zich vestigt, *de uitdrukking door het subject a*)", en men met André Suarès van hem naar waarheid zeggen kan: „Hij schijnt slechts te leven om te leeren kennen, veel minder om te scheppen.. Zoolang hij studeert en waarneemt, is hij slaaf der natuur. Zoodra hij uitvindt, is hij slaaf zijner ideeën; de theorie verstikt in hem het vurige spel der schepping. Geboren uit den scheppingsgloed, missen de meeste zijner figuren warmte, en enkele zijn zelfs ijskoud *b*)". In ieder geval zijn het dergelijke ideeën, waarin hij geneugte had, welke, daarna door het akademisch onderricht als wetten vastgelegd, den hedendaagschen kunstenaar gedwongen hebben zich te verzetten en zich weloverwogen bewust te worden van zijn scheppende vrijheid ten opzichte der natuur (de natuur is slechts een woordenboek, zei Dela-

a) Maurice Denis, *Theories*.
b) *Le Voyage du Condottière, Vers Venise*.

croix gaarne), — soms ten koste van de naïviteit van zijn visie, welke door berekening en ontleding in gevaar gebracht wordt, tot zeer groot nadeel der kunst.

Opvatting (visie) en middelen tot uitvoering.

Men kan, naar aanleiding hiervan, niet genoeg wijzen op het boven aangeduide onderscheid tusschen de „visie" van den kunstenaar, oftewel zijn vinding, zijn *opvatting* van het werk, — èn de *middelen* tot uitvoering en verwerkelijking, die hij gebruikt.

Van den kant der visie of der opvatting is de argeloosheid, de spontaneiteit, de onbewuste onbevangenheid de kostbaarste gave van den kunstenaar, een eenige gave, de gave bij uitnemendheid, welke Goethe als „daemonisch" beschouwde, omdat zij bijna geheel om niet gegeven schijnt en boven elke analyse staat.

Wanneer deze gave plaats maakt voor een systeem of voor een berekening, voor 'n vooringenomenheid met een „stijl" zooals die, welke Baudelaire aan Ingres verweet, of zooals die, welke men bij zekere kubisten waarneemt, maakt de onopzettelijke „vervorming", onopzettelijk door geestelijke getrouwheid zoowel aan de *vorm*, die in de dingen schittert, als aan hun dieper leven, plaats voor de kunstmatige „vervorming", de *vervorming* in den ongunstigen zin van het woord, dat wil zeggen voor de geweldadige misvorming of de leugen, en in dezelfde mate verwelkt de kunst.

Van den kant der middelen daarentegen worden juist het wikken en wegen, het bewustzijn en de kunstvaardigheid vereischt: er ligt tusschen de opvatting en 't voltooide werk 'n heele afstand, — het eigen terrein der kunst en harer middelen, — ingenomen door een spel van bedachte combinaties, waardoor

de verwerkelijking niet anders dan „het resultaat eener geduldig bestuurde en bewuste logika is" (Paul Valéry) en van een altijd waakzame voorzichtigheid. Zoo stelden de Venetianen op kunstvaardige wijze „de evenwaardige tooverkracht van de kleur" in de plaats van de tooverkracht der zon en zoo geeft eveneens Cézanne het zonnelicht weer door *modulaties* in kleur (*Theories*).

Vervormingen om wille der visie en om wille der middelen.

Zijn er „vervormingen", die hun oorzaak vinden in de *visie* of in de opvatting van den kunstenaar en welke — juist in die mate als zijn kunst waarlijk levend is — door hem toegepast moeten worden met een zuivere en als 't ware instinctieve spontaneïteit, — daar zijn nog andere mogelijk, welke van de *middelen* der kunst afhangen, en diè vervormingen zijn gewild en berekend. Men kan bij de meesters, ook bij den grootsten van allen, bij Rembrandt, zeer veel voorbeelden vinden van dergelijke vormwijzigingen, vervormingen, afkortingen, gewijzigde plaatsingen, die bewust zijn uitgewerkt. De werken der primitieven zijn er vol van, omdat zij er meer aan dachten de voorwerpen of de handelingen te beteekenen dan de uiterlijke vormen daarvan voor te stellen. Het was in dezelfde gedachtenorde, dat Goethe naar aanleiding van een gravure van Rubens gebruik maakte om den braven Eckermann een nuttig onderricht te geven. (*Unterhaltungen*, 18 Aug. 1827). Goethe toont deze gravure aan Eckermann, die er alle schoonheden van opsomt.

„Van welken kant worden de hier weergegeven voorwerpen, vraagt Goethe, „de troep schapen, de kar met hooi, de paarden, de werklui die hun huizen binnengaan, belicht?" — „Ze ontvangen het licht van onzen

kant en werpen hun schaduwen in het tafereel naar binnen. Vooral de werklui, die hun huizen binnengaan, staan in 't volle licht, wat een uitstekend effect heeft.."

„Maar hoe heeft Rubens dit mooie effect bereikt ?"

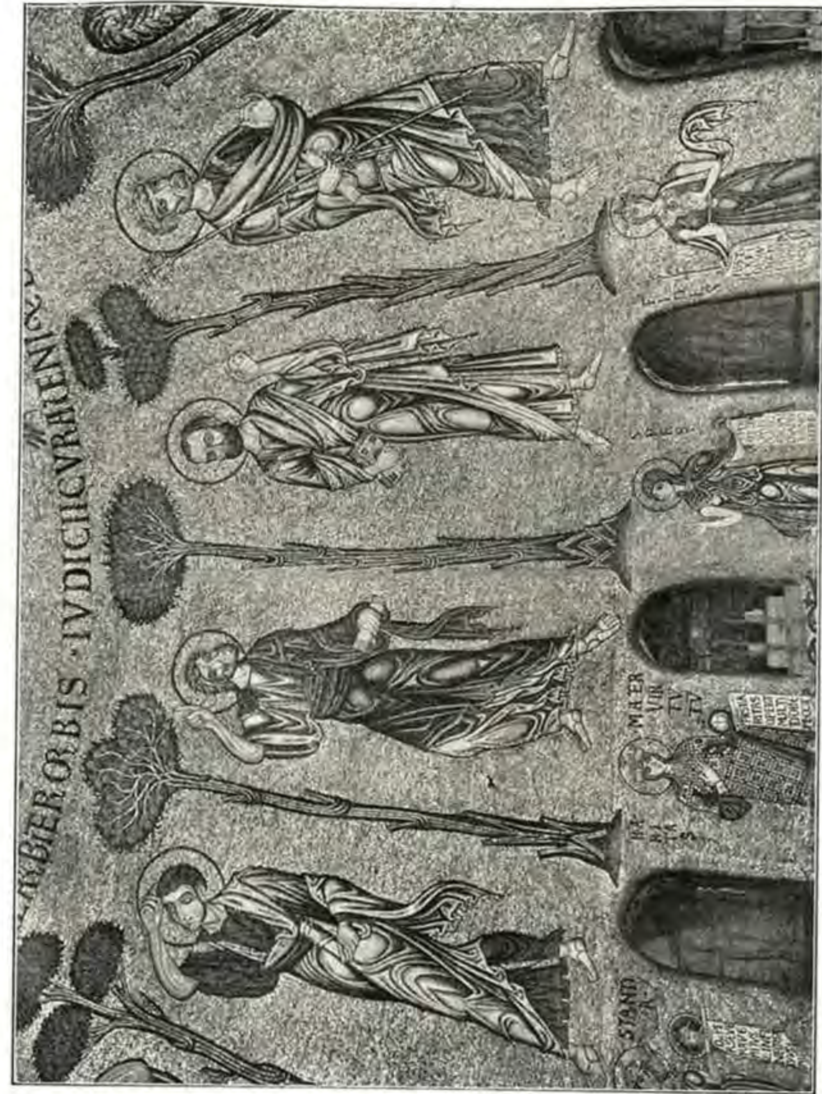
„Door deze heldere figuren te doen uitkomen tegen een donkeren achtergrond".

„Maar hoe is deze donkere achtergrond verkregen ?"

De kunstenaar is meester en slaaf der natuur.

„Door de vele schaduw, welke de boomengroep op zij van de figuren werpt; maar wat is dat toch ? voegde ik er toen heel verrast bij : de figuren werpen haar schaduw in het tafereel naar binnen en de boomengroep werpt integendeel zijn schaduw naar ons ! Het licht komt van twee tegengestelde kanten ! Dat is beslist heelemaal tegen de natuurlijke orde in !"

„Daarover gaat het juist, zei Goethe, even glimlachend. Daarin juist toont Rubens zich groot en bewijst hij, dat zijn vrije geest boven de natuur staat en haar behandelt zooals met zijn verheven doel overeenkomt. Het dubbele licht is zeker een verkrachting en ge zult altijd kunnen zeggen, dat het tegennatuurlijk is ; maar als dat tegen de natuur is, voeg ik er aanstonds bij, dat het hooger dan de natuur is ; ik beweer, dat het een gewaagde zet is van den meester, die op geniale wijze toont, dat de kunst niet geheel en al onderworpen is aan de noodwendigheden, door de natuur opgelegd, en dat zij haar eigen wetten heeft.. De kunstenaar staat met de natuur in dubbele betrekking : hij is tegelijk haar meester en haar slaaf. Hij is haar slaaf in dien zin, dat hij met aardsche middelen moet werken om begrepen te worden ; hij is haar meester in



Vier Apostelen en de drie Goddelijke Deugden : Charitas (Mater Virtutum), Spes, Fides.
Fragment van de Mozaïeken in den Middenkoepel van de San-Marco Basiliek te Venetië

dien zin, dat hij deze aardsche middelen aan zijn hooge plannen onderwerpt en dienstbaar maakt. De kunstenaar wil tot de menschen spreken door een samengesteld geheel; maar dit samengesteld geheel vindt hij niet in de natuur; het is de vrucht van zijn eigen geest, of, als ge wilt, zijn geest is bevrucht door een goddelijken adem. Indien wij op dit tafereel slechts een vluchtigen blik werpen, komt alles ons zoo natuurlijk voor, dat wij er een heel gewone copie der natuur in meenen te zien. Maar zoo is het niet. Een zoo schoon tafereel is nooit in de natuur gezien, evenmin als een landschap van Poussin of van Claude Lorrain, dat ons zeer natuurlijk voorkomt, maar dat wij vergeefs in de werkelijkheid zoeken".

[120]) Cfr. *S. Th.*, I, qu. 45, a. 8.

Een analogie.

De geschiktheid der stof om te gehoorzamen aan den menschelijken kunstenaar, die werken uit haar voortbrengt, welke boven alles staan wat zij onder de inwerking van natuurkrachten zou kunnen geven, verschaft zelfs aan theologen (cfr. St. Thomas, *Compendium theologiae*, cap. 104; Garrigou-Lagrange, *de Revelatione*, I, p. 377) de meest diepgaande overeenkomst (analogie) met de *potentia obedientialis* (het passieve vermogen voor inwerking Gods), welke in de zaken en in de zielen bestaat ten opzichte van God en haar tot in 't diepst van haar wezen aan den onweerstaanbaren invloed der Eerste werkende Oorzaak overlevert, om onder Haar inwerking tot de bovennatuurlijke orde of tot wonderbare effecten verheven te worden. „Ik ben afgedaald naar het huis van den pottebakker en zie: hij maakte een werk op de schijf.... En het woord des Heeren liet zich voor mij hooren, zeggende: Zou Ik

niet met u kunnen doen gelijk deze pottebakker doet, huis van Israël? Zooals het leem in de hand des pottebakkers, zoo zijt gij in Mijne hand, huis van Israël." (Jerem. XVIII, 4, 6).

[121]) Cfr. St. Thomas, *in I Sentent.*, d. 32, qu. 1, 3, 2m.

[122]) Het oude adagium: *de kunst volgt de natuur na* (*ars imitatur naturam*) beteekent niet: „de kunst volgt de natuur na *door haar slaafs weer te geven*", maar wel: „de kunst volgt de natuur na *door te doen of te werken* als zij, *ars imitatur naturam* IN SUA OPERATIONE: in haar werkingswijze." In dezen zin past St. Thomas dit adagium toe op de geneeskunst, die echter zeker geen „nabootsingskunst" is. (*S. Th.*, I, qu. 117, a. 1).

[123]) Paul Claudel, *La Messe la-bas*. Dante zegt: Derhalve is uw kunst een kleinkind van God. (*Sicche l'arte vostra a Dio e nipote*).

[124]) Vermeld bij Albert André, in zijn werk over *Renoir* (Paris, Crès).

[125]) Arist., *Polit.*, VIII, 7, 1341 b 40; *Poet.*, VI, 1449 b 27.

Symbolisme.

[126]) „Het *Symbolisme*, schreef hij onlangs (*gecit. art.*) is de kunst, *zielstoestanden* te vertolken en *op te wekken* door middel van betrekkingen tusschen kleuren en vormen. Deze betrekkingen, die in de natuur zijn gevonden of daaraan ontleend, worden teekens of symbolen dezer zielstoestanden: zij dragen het vermogen, die te suggereeren.... 't Symbolisme maakt er aanspraak op, dat het stormenderhand in de ziel van den toeschouwer heel de gamma der menschelijke emoties doet

ontstaan door middel van de kleuren- en vormengamma, m.a.w.: van die der gevoelsaandoeningen, welke daaraan beantwoordt.." En na deze uitspraak van Bergson te hebben aangehaald: „*Het object der kunst* is de werkzame of liever gezegd, weerstrevende vermogens onzer persoonlijkheid te sussen en ons zoo te brengen in 'n staat van volkomen volgzaamheid, waarin wij de idee, welke men ons ingeeft, verwerkelijken, waarin wij medevoelen met het uitgedrukte gevoel", — voegt Maurice Denis daaraan toe: „Als al onze vervaagde herinneringen aldus verlevendigd zijn, als al onze onderbewuste krachten aldus in beweging gezet zijn, schept het kunstwerk, dat dien naam verdient, in ons een mystieken toestand of een, die minstens met de mystieke visie overeenkomt en in zekere mate God in ons binnenste voelbaar maakt."

Kritiek.

Terwijl we voorbehoud maken op 't hier gebruiken van het woord „mystiek", dat we maar liever in de omgeving laten, waar het thuis hoort, moeten we toegeven, dat de kunst tot *gevolg* heeft, dat ze in ons gevoelstoestanden wakker roept, doch daarin ligt geenszins haar *doel* noch haar *voorwerp*: 'n kwestie van schakeering, maar dan toch van 'n uiterst belangrijke. Alles wordt anders, wanneer men als *doel* beschouwt wat slechts een *mede-gevolg* of een *weerslag* is en wanneer men van het *doel* zelf (het voortbrengen van een werk, waarin de schittering van een vorm straalt over een stof, die in goede verhouding is gebracht) niet meer dan een *middel* maakt (om in anderen zielstoestanden en ontroeringen teweeg te brengen).

Deze kleine terechtwijzing doet ons volstrekt niet de diepte en de waarheid van vele

der ideeën, welke M. Denis in zijn merkwaardige artikelen ontwikkeld heeft, miskennen. In het bijzonder zou men niet genoeg den nadruk kunnen leggen op het belang van dit beginsel, dat zeer eenvoudig, maar sinds de Renaissance heel dikwijls vergeten is en waarvan Denis een der Leitmotive van zijn leer heeft gemaakt: dat *de uitdrukking in de kunst voortkomt uit het werk zelf en de aangewende middelen, en niet uit het weergegeven onderwerp.* De miskenning van dit beginsel, waaraan de beeldende kunstenaars van vroeger zoo van harte getrouw waren en waaraan hun werken zooveel durf en tegelijk zooveel adel dankten, is een van de oorzaken der ziellooze afgeleefdheid van de hedendaagsche religieuze kunst.

[127]) *Lettres de M. C. Dulac,* bij Bloud 1905; brief van 6 Febr. 1896.

[128]) Er is geen school waar men de Christelijke kunst leert in den zin, waarin wij hier „Christelijke kunst" omschreven hebben. Van den anderen kant kunnen er zeer wel scholen zijn, waar men *kerkelijke kunst* of *gewijde kunst* leert, welke haar eigen regels heeft, omdat haar een eigen object gegeven is. De school van gewijde kunst, — opgevat niet volgens het type van de akademie, maar volgens dat van de werkplaats en het atelier, waar men in de leer is, — welke Desvallières en Maurice Denis in 1920 gesticht hebben, vertegenwoordigt op dit punt een hoogst belangrijke poging. Moge zij in de milieu's, waarvan de *opdracht* afhangt, den steun ontmoeten, welke zij zoo noodig heeft, en aldus daadwerkelijk bijdragen tot de verheffing der kerkelijke kunst uit het verval, waarin zij geraakt is!

Kerkelijke of gewijde kunst.

Over het verval der Kerkelijke kunst.

Over dit verval spreken we hier niet, daarover zou tè veel te zeggen zijn. Wij halen slechts deze regels aan van Marie-Charles Dulac: „Er is iets, dat ik zou willen en waarvoor ik bid: dat n.l. alwat schoon is teruggebracht worde tot God en diene om Hem te loven. Alles wat wij zien in de schepselen en in de schepping, alles moet weer tot Hem gekeerd worden, en wat mij zeer doet, dat is te moeten zien, hoe Zijn Bruid, de Heilige Kerk, met afschuwelijke dingen opgetuigd wordt. Alles wat haar, die van binnen zoo schoon is, naar buiten openbaart is zoo leelijk; alles wordt in het werk gesteld, om haar belachelijk te maken; haar Lichaam is, vanaf het begin, naakt overgeleverd aan de wilde dieren; daarna hebben kunstenaars zich opgemaakt om haar te versieren, later bemoeien de ijdelheid en ten slotte de industrie zich ermede en, zoo toegetakeld, heeft men haar belachelijk gemaakt. Dit is erger en minder edel dan overgeleverd te worden aan een leeuw...." (Brief van 25 Juni 1897).

„....Ze zijn tevreden met dood werk.... Ze staan in hun kunstopvatting beneden alle peil. Nu spreek ik niet van den smaak van het publiek; en dat merk ik reeds op in het tijdperk van Michel-Angelo, van Rubens, en in de Nederlanden waar het mij onmogelijk is eenig zieleleven in die volle lichamen te vinden. U begrijpt dat ik niet zoozeer van den omvang spreek, maar van het algeheele gemis aan innerlijk leven; en nog wel na een tijdvak, waarin het hart zich zoozeer verruimd had, waarin het zoo vrijuit had gesproken, is men teruggekeerd tot de grove vleeschklompen van het heidendom om ten slotte te komen tot het onbetamelijke van Lodewijk XIV.

„Maar, zooals U weet : het is niet de kunstenaar, die den kunstenaar maakt; zij, die bidden, doen dat. En zij, die bidden, hebben slechts wat zij vragen. Op den dag van heden brengt men hen niet op de gedachte om meer te zoeken. Ik reken er maar op, dat er eenig licht komt: want als wij zien naar de moderne Grieken, die de starre beeltenissen van vervlogen tijden nabootsen, naar de Protestanten, die niets, en naar de Latijnen, die niets bijzonders maken, dan vind ik, dat de Heer waarlijk niet gediend wordt door de uiting van het Schoone, dat Hij niet geprezen wordt door de schoone kunsten in verhouding tot de genaden, die Hij tot hare beschikking stelt, en zelfs dat er gezondigd is door datgene te verwerpen, wat heilig en onder ons bereikt was, en door juist te nemen wat bezoedeld was." (Brief van 13 Mei 1898).

Zie over hetzelfde onderwerp de verhandeling van abbé Marraud, „Imagerie religieuse et Art populaire" en de studie van A. Cingria, „La Décadence de l'Art Sacré" (uitgave van de *Cahiers vaudois, Lausanne*).

[129]) Wij beweren niet, dat de kunstenaar een heilige moet zijn, die gecanoniseerd kan worden of een mystiker, die tot de vervoerende vereeniging is gekomen, om een Christelijk werk te maken. Wij beweren, dat de mystieke contemplatie en de heiligheid in den kunstenaar rechtens het einddoel zijn, waarheen de formeele eischen van het Christelijk werk als zoodanig beschouwd, uit zichzelf streven; en wij beweren, dat een werk feitelijk Christelijk is in de mate, waarin — al is dit maar eenigszins en onvolmaakt op welke wijze en hoe gebrekkig het ook zij — een stroom van dát leven, hetwelk menschen tot heiligen en

Wat voor een Christen-kunstenaar absoluut noodig is.

contemplatieven maakt, door de ziel van den kunstenaar gaat.

Dit zijn overduidelijke waarheden, daar het toepassingen zijn van het eeuwige beginsel: *operatio sequitur esse,* zooals het wezen is zoo is ook de handelwijze. „Hierop komt alles aan, zei Goethe. Men moet iets *zijn* om iets te kunnen *maken.*" Leonardo da Vinci lichtte ditzelfde beginsel met zeer merkwaardige aanteekeningen toe: „De schilder, die lompe handen heeft, zal ze ook zoo in zijn werken overbrengen en zijn lichaamsgebrek weergeven, als hij zich daarvoor niet door lange studie hoedt.... Als hij snel in het spreken en vlug in zijn optreden is, zullen zijn figuren denzelfden aard hebben. Wanneer de meester devoot is, dan zullen de personen een scheeven hals hebben en als de meester lui is, dan zullen de figuren de luiheid heel natuurlijk uitdrukken.... Ieder karakter van de schilderij is een van de karaktertrekken des schilders." (*Textes choisis,* publiés par Péladan, §§ 415 en 422). Hoe is het mogelijk, vraagt Maurice Denis in een zeer merkwaardige voordracht voor de Vrienden der Kathedralen (16 December 1913), dat kunstenaars met aanleg, wier persoonlijk geloof zuiver en levend was, — zooals Overbeck en sommige leerlingen van Ingres, — werken hebben voortgebracht, welke ons godsdienstig gevoelsleven maar weinig ontroeren?

„Goede" Christenen, die zwakke kunstenaars waren.

Het antwoord is niet lastig. Vooreerst kan het mogelijk zijn, dat 't ontbreken van emotie heel eenvoudig voortkwam uit een tekort van de zijde der kunstdeugd zelf, welke heel iets anders is dan de aanleg, of de schoolwetenschap. Vervolgens zijn, om 't heel

accuraat uit te drukken, het geloof en de vroomheid in den kunstenaar niet voldoende, opdat het werk een Christelijke gevoelsuiting teweeg brenge, daar zulk gevolg immer van eenig contemplatief bestanddeel — hoe gebrekkig men dit ook onderstelle — afhangt en de contemplatie op haar beurt, volgens de godgeleerden, niet alleen de deugd van Geloof maar ook de inwerking der Gaven des Heiligen Geestes onderstelt. Eindelijk en vooral kunnen er, naar aanleiding bijvoorbeeld van systematische schoolbeginselen, beletselen zijn, *prohibentia*, welke verhinderen, dat de kunst als werktuig bewogen en omhooggeheven wordt door de gansche ziel. Want men heeft hier niet genoeg aan de deugd van kunst en de bovennatuurlijke deugden der Christelijke ziel : het eene moet onder den invloed van het andere staan, hetgeen op *natuurlijke wijze* plaats vindt, op voorwaarde echter dat geen vreemd element dit belemmert. Wel verre van dat de religieuze ontroering, welke de Primitieven ons geven, uit een of anderen gewilden kunstgreep voortkomt, is zij uiting van hun geaardheid en van de vrijheid, waarmee deze voedsterlingen der Moederkerk hun ziel uitstortten in hun kunst. Maar hoe komt het, dat kunstenaars, zoo weinig devoot als velen van hen uit de XIVde en XVde eeuw, werken hebben voortgebracht van diepgaande religieuze ontroering ?

„Zondige" Christenen, die sterke kunstenaars waren.

Vooreerst bleven deze kunstenaars, hoe verheidenscht men hen ook denkt, in de geestesstructuur van hun wezen met geloof doortrokken, oneindig meer dan onze kortzichtige psychologie zich verbeeldt. Stonden zij niet heel dicht bij het hart dier bewogen en hartstochtelijke, maar heldhaftig Christelijke



God, Hemel en Aarde scheppend



De Sluimering van Maria

Hout-reliefs aan de Kathedraal van Chartres

Middeleeuwen, wier merkteeken op onze beschaving vier eeuwen van moderne cultuur niet hebben kunnen uitwisschen? Zij konden zich overgeven aan de laagste grappen, maar in zich bewaarden zij, heel levend, de *vis impressa* (*ingedrukte kracht*) van het Geloof der Middeleeuwen, en niet alleen van dat Geloof, maar ook van die gaven des Heiligen Geestes, die zich met zooveel volheid en vrijheid in de Christelijke eeuwen ontplooiden. Zoodat men zonder roekeloos te zijn mag volhouden, dat de „vrije genieters", waarvan Maurice Denis ons spreekt in navolging van Boccacio, in werkelijkheid méer „mystiek" gestemd waren, als zij voor hun werk stonden, dat ze moesten schilderen, dan velen van de vrome mannen in onze verdorde tijden.

Ontaarding der zuiver-Christelijke kunst.

Daarna begint juist het *Christelijke gehalte* in hun werken te ontaarden. Voordat het, bij Raphaël en reeds bij da Vinci, enkel menschelijkheid en enkel natuur werd, is het bij een Botticelli of een Filippo Lippi niet meer dan bevalligheid, die de zinnen behaagt; en het is van een diepen en vollen ernst gebleven alleen bij de groote primitieven der XIVde eeuw, Cimabuë en Giotto, of later bij Angelico, die, omdat hij een heilige is heel 't licht van den inwendigen hemel kan storten in een kunst, welke op zichzelf reeds minder streng is.

Om de waarheid te zeggen: men moet in de Middeleeuwen tamelijk hoog opklimmen, tot nog vóor de verrukkelijke teederheid van St. Franciscus, om het zuiverste tijdperk der Christelijke kunst te vinden. Waar treft men het volmaakte evenwicht tusschen een machtig intellectueele gewijde traditie — zonder welke er geen gewijde kunst bestaat — en dien vrijen en naieven zin voor het werkelijke, welke past

Het sterkst spreekt de Christelijke kunst in beelden en ramen der Kathedralen.

aan de kunst onder de Wet der vrijheid, beter verwezenlijkt aan dan in de beeldhouwwerken en de kerkramen onzer kathedralen? Geen der latere vertolkingen raakt bijvoorbeeld aan de waarlijk priesterlijke en theologische hoogte der voorstellingen van de Geboorte des Heeren (Koor der Notre-Dame van Parijs, kerkramen van Tours, van Sens, van Chartres, etc. — *ponitur in praesepio, id est corpus Christi super altare : Het wordt in een kribbe gelegd, dat is: Christus' Lichaam op het altaar* —), of van de Kroning der Heilige Maagd (Senlis) zooals men ze opvatte in de XIIde en XIIIde eeuw. (Cfr. E. Male, *l'Art religieux du XIIIe siècle en France ;* Dom Louis Baillet, *Le Couronnement de la Sainte Vierge,* Van Onzen Tijd 1910).

Maar de kunst is dan ook in die tijden de vrucht van een menschenras, waarop al de krachten van het Doopsel inwerken. Maurice Denis heeft wel gelijk, als hij met nadruk wijst op de *naïveteit* der Primitieven en aan deze naïveteit de ontroering verbindt, welke wij voor hun werken staande ondergaan.

De naïveteit der primitieven is Christelijke naïveteit.

Maar iedere groote kunst is naïef en toch is niet iedere groote kunst Christelijk, tenzij in dezen heel breeden zin, waarin men zeggen kan, dat alles wat waar is van den Heiligen Geest komt en alles wat schoon is, naar Christus streeft. Wanneer de naïveteit onzer primitieven het hart draagt tot den levenden God, dan is de reden daarvan, dat deze naïveteit een éénige hoedanigheid is, hoog boven alle andere naïveteit uitgaande ; het is een *Christelijke* naïveteit, als het ware een ingestorte deugd van opgetogen kinderlijkheid en van kinderlijke onbevangenheid tegenover de dingen, welke door de Heilige Drievuldigheid geschapen zijn, wat juist in de kunst het eigen kenmerk is van 't Geloof en van de Gaven, die daarin doordringen en haar omhoogheffen.

Daarom is het juist, met Maurice Denis, van den primitieven kunstenaar te zeggen : „In zijn aesthetika noch in zijn kunst vindt men iets heidensch, iets platonisch of iets *idealistisch.* Met heel zijn hart hangt hij aan de werkelijkheid van den goeden God".

En al moge ook Gaston Latouche nog zoo nadrukkelijk beweren, dat het plafond der kapel van het slot te Versailles hem even religieus lijkt als het gewelf van Assisië : naast Giotto bestaat 'n Jouvenet zelfs niet, en zal ook nimmer meetellen, zoolang het waarachtig Christelijk gevoel zich niet zal hebben laten dooddrukken door een somber „classicistisch" fanatisme.

[130]) „Zooals het Lichaam van Jezus Christus door den Heiligen Geest uit de ongeschonden Maagd Maria geboren is, zoo is de lofzang volgens de hemelsche harmonie door den Heiligen Geest in de Kerk gegrondvest," schreef St. Hildegardis in den bewonderenswaardigen brief aan het Kapittel van Mainz, waarin zij de vrijheid van den gewijden zang opeischt.

Moderne kunst en primitieven.

[131]) Het is een merkwaardig feit, dat de moderne kunst in haar meest stoutmoedige pogingen al datgene schijnt te willen bereiken, wat het karakter uitmaakt van de primitieve kunst (zelfs in haar meest onbeholpen vormen), en wel wat betreft den opbouw van het werk, den eenvoud, de oprechtheid, de redelijkheid der middelen, en de schematische uitdrukking der idee.

Onder dit oogpunt moet men eens de miniaturen van den *Scivias* van St. Hildegardis be-

schouwen, afgebeeld in het mooie werk van Dom Baillet („Les miniatures du *Scivias* conservé à la bibliothèque de Wiesbaden", 1ste afl. van het XIXde deel der *Monuments et Mémoires* van de Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, 1912); dan zal men daar zeer merkwaardige overeenkomsten met sommige hedendaagsche pogingen opmerken, b.v. met de kubistische opvattingen over perspectief. Maar deze overeenkomsten zijn geheel uiterlijk; het innerlijk beginsel is totaal verschillend. Wat de meeste „geavanceerde" modernen in den killen nacht van een berekenende anarchie zoeken, dat bezaten de primitieven zonder het te zoeken, in den vrede der innerlijke orde. Verander de ziel, het inwendig beginsel; stel het licht van het Geloof en van de rede in de plaats van de verbijstering der zinnen (en soms zelfs van de *stultitia*, van de *domheid*), dan staat ge voor een kunst, welke voor hooge geestelijke ontwikkelingen vatbaar is. In dien zin staat de moderne kunst — ook al is zij op andere punten het tegendeel van het Christendom — veel dichter bij een Christelijke kunst dan de akademische kunst.

[132]) De getuigenis van een dichter als Baudelaire, die zoo vóor alles kunstenaar was, is hier van het grootste belang. Zijn artikel over *l'Ecole paienne* (*de heidensche School*), waarin hij met treffende bewoordingen er op wijst, welke afdwaling het voor den mensch is om zich naar de kunst als naar zijn laatste doel te richten, sluit met de volgende bladzij:

Baudelaire over de kunst als laatste doel

„Het ongebreideld opgaan in den vorm drijft tot monsterachtige en ongekende wanordelijkheden. Opgeslorpt door de woeste passie voor het schoone, het komische, het liefelijke of het schilderachtige — want er zijn graden — verdwijnen de begrippen van het gerechte en het ware. De waanzinnige passie voor de kunst is een kanker, die het overige wegvreet en, daar de totale afwezigheid van het gerechte en het ware in de kunst gelijk staat met afwezigheid van kunst, verdwijnt de geheele mensch: de overdreven specialiseering van een vermogen loopt uit op vernietiging. Ik aanvaard alle wroeging van St. Augustinus over zijn te grooten oogenlust. Het gevaar is zoo groot, dat ik de vernietiging van het object kan verontschuldigen. De waanzin der kunst staat gelijk met misbruik van het verstand. Een dezer twee tot suprematie verheffen heeft dwaasheid, harteloosheid, een onmetelijken hoogmoed en zelfzucht ten gevolge...." (Baudelaire, *l'Art romantique*.).

[133]) St. Thomas, *Sum. Theol.*, II-II, qu. 169, a. 2, ad 4.

[134]) De geestelijke mensch staat niet onder de wet.

[135]) *Meta* XII, c. X, 1075 a 15. Van St. Thomas, lect. 12, Cf. *Sum. Theol.* I-II, q. 111, a. 5, ad 1.

[136]) St. Thomas, *Commentaar* op de aangehaalde plaats van Aristoteles. Ed. Cathala, § 2630.

[137]) Boven tijd en plaats uitgaande.

Nationalisme en kunst.

[138]) Zeer juist schrijft André Gide: „Door nationaal te worden, gaat een litteratuur een plaats innemen in de algemeene menschelijkheid en krijgt zij beteekenis in het wereldconcert.... Wat is meer Spaansch dan Cervantes, meer Engelsch dan Shakespeare, meer Italiaansch

dan Dante, meer Fransch dan Voltaire, Descartes of Pascal; wat meer Russisch dan Dostojewsky: en welke schrijvers en denkers zijn meer algemeen menschelijk dan bovengenoemden ?" (*Réflexions sur l'Allemagne,* Nouv. Rev. franç., 1ste Juni 1919).

Maurras over Athische kunst.

139) In een beschouwing over het Atheensche volk schreef Charles Maurras (*Anthinéa,* XII): „De wijsgeerige geest, het snelle vermogen om het begrip van het universeele te vatten, doordrong al zijn kunsten, vooral de beeldhouwkunst, de poëzie, de bouwkunst en de welsprekendheid. Telkens als het dezen aanleg volgde, stelde het zich in immerdurende gemeenschap met het menschdom. In den goeden klassieken tijd is de overheerschende trek van de heele Grieksche kunst alleen de verstandelijkheid of de menschelijkheid. De wonderen, die op den Akropolis gerijpt zijn, zijn daardoor gemeenschappelijk eigendom, model en voedsel geworden; het klassieke, het Attische is algemeener naar gelang het strenger Atheensch is, uit een tijdperk en van een smaak, die zuiver zijn gebleven van elken vreemden invloed. Op dat schoone oogenblik, waarop Attika enkel en alleen zichzelf was, was Attika het menschelijk geslacht." In de huidige tijden vertoont het Fransche genie overeenkomstige trekken.

140) S. Thomas, *in II Sent.,* d. 18, qu. 2, 2.

141) De begeerlijkheid is oneindig groot. *Sum. theol.,* I-II, qu. 30, a. 4.

142) *Sum. theol.,* II-II, qu. 35, a. 4, ad 2.; Cf. Arist. *Eth. Nik.,* VIII, 5 en 6; X, 6.

143) *Sum. theol.,* I-II, qu. 3, a. 4.

Alle menschelijke werkingen hebben de contemplatie tot doel.

144) „Hiertoe [n.l. tot de contemplatie, de beschouwing] schijnen alle andere menschelijke werkingen gericht te worden als tot haar doel. Voor de volmaaktheid immers der beschouwing wordt de ongedeerdheid des lichaams vereischt, waartoe alle kunstmiddelen gericht worden, welke voor het leven noodig zijn. Verder wordt vereischt, dat men gevrijwaard is tegen de beroeringen der passies, waartoe men komt door de zedelijke deugden en door de voorzichtigheid, en tegen de verstoringen van buitenaf, waarop het gansche bestuur van het burgerlijk leven gericht is, zoodat derhalve, goed beschouwd, alle menschentaak de beschouwers der waarheid schijnt te dienen." *Sum. c. Gent.* III, cap. 37, 6°.

145) Wij bedoelen hier het realisme, dat een *slaafsche* of *laagstaande copie* der natuur is, zooals het b.v. vertegenwoordigd wordt, in het ééne geval door Meissonnier, in het tweede door Zola. Kunstenaars zooals Courbet, Manet en Degas konden door anderen en zichzelf gerangschikt worden onder de „realisten" krachtens een of andere letterkundige theorie: ze zijn echter geen realisten in den hier aangeduiden zin; integendeel, hun werk behoort tot de klassieke kunst.

146) *De div. nomin.,* cap. IV.

147) *Exodus,* XXXV, 30-35.

Verminderen of verdwijnen der habitus.

148) „Wanneer derhalve de mensch ophoudt zijn verstandelijken habitus te gebruiken, rijzen de fantasiebeelden van buiten op, soms zelfs van dien aard, dat zij den mensch in tegengestelde richting voeren en wanneer zij niet door veelvuldig gebruik van den verstandelijken habitus eenigszins besnoeid of onderdrukt worden,

wordt de mensch minder geschikt tot een juist oordeel en soms geheel tot het tegendeel bereid ; en op die wijze vermindert of zelfs vergaat de verstandelijke habitus, doordat hij niet meer gebruikt wordt." *S. Th.*, I II, q. 43, a. 3.

[149]) *Sum. theol.*, I-II, qu. 42, a. 3.

[150]) Jean Cocteau, *Le Coq et l'Arlequin.*

Weergave van het naakt.

[151]) Daaruit komen de talrijke conflicten voort tusschen den Voorzichtige en den Kunstenaar, bijvoorbeeld naar aanleiding der weergave van het naakt. In een mooie naaktstudie ziet de een, die zich slechts interesseert voor het weergegeven object, niets als dierlijkheid, — en vanaf dat oogenblik is hij met reden bang voor de zijne en voor die van anderen ; de ander, die zich slechts interesseert voor het werk zelf, ziet alleen den formeelen kant der schoonheid. Maurice Denis (*La Vie*, 1ste Februari 1920) wijst ons hier op het geval-Renoir en met reden legt hij den nadruk op de schoone picturale kalmte en klaarheid van diens figuren.

Deze sereniteit van het werk sluit geenszins bij den schilder zelf een levendige gevoeligheid van zintuigelijke visie uit. (En wat zou men moeten zeggen, als het niet meer over Renoir ging, maar over dien grooten knappen faun, die Rodin heette ?)

Alleen het Katholicisme kan voorzichtigheid en kunst verzoenen.

Wat er ook zij van dit bijzondere vraagstuk, waaromtrent de Middeleeuwen streng waren en de Renaissance buitengewoon toegeeflijk was (zelfs in de versieringen der kerken), het blijft een feit, dat over 't algemeen alleen het Katholicisme in staat is de Voorzichtigheid en de Kunst volmaakt te verzoenen, om de algemeenheid, de *Katholiciteit* zelve van zijn wijsheid, welke al het werkelijke omvat : daarom

beschuldigen de protestanten het van onzedelijkheid en de humanisten van rigorisme ; aldus leggen zij beiden gelijkelijk getuigenis af voor de goddelijke voortreffelijkheid van zijn standpunt.

Barbey d'Aurevilly over Katholicisme en kunst.

„Wat juist in zedelijk en verstandelijk opzicht het prachtige is van het Katholicisme, schreef Barbey d'Aurevilly, die hier op schitterende wijze het standpunt van den kunstenaar aangeeft, is, dat het breed, alles begrijpend en onmetelijk is ; dat het de menschelijke Natuur in haar geheel en haar verschillende gebieden van werkzaamheid omvat en dat het boven hetgeen 't aanvaardt, nog het groote grondbeginsel ontplooit : Ongelukkig degene, die zich ergert ! Het Katholicisme heeft niets preutsch, kwezelachtigs, schoolvosserigs noch onrustigs. Dat laat het over aan schijn-deugden en bekrompen huichelaarssystemen. Het Katholicisme houdt van de kunsten en aanvaardt zonder te beven haar stoutmoedigheden.... Voor onzuivere geesten zijn er schrikkelijke onbetamelijkheden in de schildering van Michel-Angelo (*Het Laatste Oordeel*), en in meer dan één kathedraal vindt men dingen, waarvoor een protestant zijn oogen zou bedekken met den zakdoek van Tartuffe. Worden ze door het Katholicisme veroordeeld, afgewezen en uitgewischt ? Hebben de grootste en heiligste Pausen de kunstenaars niet beschermd, die dergelijke dingen maakten, waarvoor de strenge protestanten gegruwd zouden hebben en ook gegruwd hebben als voor heiligschennissen ?.... De kunstenaars staan volgens katholiek begrip beneden de asceten, maar zij zijn ook geen asceten, ze zijn kunstenaars. Het Katholicisme bepaalt trappen van verdiensten, doch het ver-

minkt den mensch niet.... De kunstenaar is ook niet een *politie-commissaris van ideeën.* Wanneer hij een realiteit heeft *geschapen* door haar te schilderen, heeft hij zijn werk volbracht."

Beperking der kunstvrijheid door het Katholicisme.

Daar echter de meeste menschen geen artistieke ontwikkeling bezitten, heeft de Voorzichtigheid goede reden beducht te zijn voor den invloed van heel wat schoone kunstwerken op de massa. En het Katholicisme, dat weet welke wonden de erfzonde in onze natuur geslagen heeft en dat het kwaad *ut in pluribus a)* zich onder het menschelijk geslacht voordoet, — en dat van den anderen kant moet zorgen voor het welzijn der menigte, moet in bepaalde gevallen aan de Kunst, uit naam van het hoogere belang van het menschelijk goed, vrijheden ontzeggen, welke op zich geoorloofd zouden zijn.

Ongetwijfeld is het lastig hier de juiste maat te houden. In ieder geval is het echter zeker geen oplossing, schrik te hebben voor de kunst, haar te vluchten en haar te doen vluchten. Het ware wenschelijk, dat de Katholieken in onzen tijd zich weer eens herinnerden, dat alleen de Kerk er in geslaagd is om het volk voor de schoonheid op te voeden en het tegelijk te beschermen tegen de „zedelijke verdorvenheid", waarvoor Plato en J. J. Rousseau de kunst en de poëzie verantwoordelijk stellen.

[152]) Cf. *Sum. theol.*, I-II, qu. 66, a. 3; II-II, qu. 47, a. 4.

[153]) „Dat echter de zedelijke deugden meer noodzakelijk zijn voor het menschelijk leven, bewijst niet, dat zij in den absoluten zin edeler

a) In de meeste gevallen.

zijn, maar alleen in dit opzicht; ja zelfs zijn de verstandelijke beschouwende deugden van hooger gehalte, juist omdat zij niet tot iets anders geordend zijn, zooals het nuttige geordend wordt naar het doel...." *S. Th.*, I II, qu. 66, a. 3, ad. 1.

[154]) *Eth. Nikom.*, X, 8; Cfr. *Sum. theol.*, II-II, qu. 47, a. 15.

[155]) *Sum. theol.*, I-II, qu. 66, a. 5.

[156]) Zie over dit onderwerp de opmerkingen van den uitstekenden godgeleerde Arintero O. P., in diens verhandeling *Cuestiones Misticas*, Salamanca 1916.

[157]) Verschenen in de *Revue Universelle*, 1 Juni 1922.

[158]) *Curs. Theol.*, IV, p. 133.

[159]) Brief van Gaëtan Bernoville, gepubliceerd in *les Lettres*, 1 December 1922.

[160]) Opgenomen in H. Massis, *Jugements*, I, p. 169 vlgg.

[161]) *Kunst en Scholastiek*, pag. 88.

Nihil obstat.

Huissen, p. B. Kuhlmann,
25 September 1924

Imprimatur.

Huissen, p. A. Jurrius,
4 October 1924 Vic. Prov.

Nihil obstat.

Amsterdam, p. R. R. Welschen,
20 October 1924 a. h. d.

INHOUD

AANTEEKENINGEN Blz.

20 frs.

f 2,50